الملهاة فى المسرحية والقصة

تأليف : ل . ج . بوتس



ترجمة : إدوار حليم

مراجعة : د . رينى خشبه

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة

الملهاة
فى المسرحية والقصة

تأليف : ل . ج . بوتس

ترجمة : ادوار حليم

مراجعة : دريني خشبة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر

الدار المصرية للتأليف والترجمة

تمهيد

ليس هذا الكتاب تاريخاً للملهاة ، ولا حتى للملهاة الإنجليزية . غير أنني حاولت أن أضفي عليه شيئاً من الطابع التاريخي بواسطة فهرس بالكتب وتواريخها كما حاولت أن أسرف في الاستشهاد بكتاب الملهاة الإنجليز . وقد جعلت كتابات الكتاب الأقدمين — فيما عدا تشوسر — تتلاءم مع كتابات العصر الحديث في الهجاء والترقيم . ذلك أن تشوسر لا يمكن أن يترجم باللغة الإنجليزية العصرية ، ولم يكن في نيتي أن أترجمه . وأعتقد أن أي قارىء ممن ليس لديه معرفة سابقة بانجليزيته سوف يفهم ما فيه الكفاية من النصوص التي أوردتها له .

والنظريات التي يحتويها هذا الكتاب تعد بحسب ما يصل إليه على جانباً مما هو شائع في النقد الحديث ، وهي متفرعة أساساً من أرسطو وكولردج . وقد بينت منهجي في مستهل الفصل السادس . وأنا أدين بالشكر إلى رئيس تحرير قسم الأدب الإنجليزي بهذه السلسلة لدعوته لي إلى كتابة هذا الكتاب بالذات . كما أنني مدين بالشكر له ولأستاذ كلية يسوع بهذه الجامعة لإرشاداتهما القيمة ولكتاباتهما التي طالما أنارت لي الطريق . وقد تفضلت الآنسة روز ماري بيرسفورد بقراءة أصول الكتاب فصلا فصلا . وكان نقدها الحاذق البناء مما جعلني أصحح عدة أخطاء لم يكن رأيي فيها سليما . كذلك قرأت زوجتي أصول هذا الكتاب ، وكثير من الأفكار التي يحتويها انتهى إلى صورته الراهنة نتيجة لمناقشاتي معها .

كلية الملكة — كيمبردج

أبريل ١٩٥٨

« اختلف الناس كثيراً فى الطريقة التى يعبرون بها عن حكمتهم . ولكنهم اتفقوا فى الطريقة التى يضحكون بها » .

صمويل جونسون

« كان الأقدمون ، كما كان كتاب المسرح الأولون فى انجلترا وفرنسا ، يعدون الملهاة والمأساة لونين من ألوان الشعر . فهم لم يسعوا إلى جعل هدف الملهاة مجرد إضحاك الناس ، أو جعلهم يضحكون من الأوجه الممسوخة ، أو الرطانات ، او العبارات العامية التى يستخدمها الناس كل يوم ، أو من الباس الحكم العادية المعروفة ثوباً من الاستعارات المأخوذة من المحلات التجارية أو المهن الآلية . كذلك لم يسفوا فى المأساة إلى حد انتزاع تصفيق المتفرجين بأن يعرضوا أمامهم صوراً مقلدة لأنفسهم بكل ما فيهم من ضعة وحقارة . أو يستثيروا مشاعرهم المتبلدة بعاطفة لا تستحق الاحترام أكثر مما تستحقه دموع السكارى » .

صمويل تيلور كولردج

« إن المجهود المتواصل وحده هو الذى يمكننا من أن نصبح أفراداً فى المجتمع بدلا من أن نكون مجرد أعضاء فى جمهور منظم . ومع ذلك فإننا نظل أعضاء فى هذا الجمهور حتى عندما ننجح فى أن نصير أفراداً » .

ت . س . اليوت

الفصل الأول

مقدّمة

الملهاة هى أكثر صنوف الأدب جميعا استهواء للناس . ذلك أن البديهة الحاضرة والفكاهة تستطيعان أن تصلا بين أعمق أغوار الأفكار والعواطف المتضادة ، وأن تخلقا — ولو إلى حين — وئاماً شاملا بين أناس تباينت مشاربهم واحتدم بينهم الخصام فى أمور السياسة والأخلاق ، بل فى الشخصية نفسها . حقيقة أن روح الفكاهة تختلف فى الوقت نفسه اختلافاً بيناً فى نوعه ودرجته من شخص إلى آخر . فهو ملكة نستطيع الكشف عنها بقليل من الصبر والأناة عند معظم الناس ، وربما عند جميع الناس . ولكنها كمعظم الملكات الإنسانية ، لا توجد فى حالة كبيرة من النمو منذ أن يولد الإنسان ، كما أننا لا نستطيع أن نحتفظ بها نشطة فى أنفسنا ، أو أن نستجيب لما عند الآخرين دون أن نبذل مجهوداً من الخيال . فالفكاهة لون من الشعر ، وهى تنبع كاملة ومن تلقاء نفسها من الذهن وإليه ، لكنها لا تجد مرعاها الخصيب فى الرءوس الخاملة ولا عند أصحاب المشاعر غير المهذبة .

أشرت فى الفقرة السابقة إشارة غامضة إلى أن الملهاة تعادل حضور البديهة والفكاهة . ولكن فى هذا ما فيه من الخطر . إذ يجب أن ننظر إلى الملهاة على أنها لون من الفن ، أو أسلوب من الكتابة ، أو — مادامت لا تقتصر على الأدب — اسلوب من الرسم أو الرقص أو غير ذلك . فكثيراً ما نصف أحداثا أو أشخاصاً فى الحياة الواقعية بأنهم مضحكون لأنهم يتجاوبون مع روح الفكاهة فينا . ولكن لا يوجد فى الطبيعة شىء مضحك من ناحية نوعية قاطعة . فإثارة الشىء للضحك تتوقف على طريقة نظرتك إليه ، أو بالأصح على ماذا يمكنك أن تجمل منه[1] .

---

(١) انظر البحث المستنير الذى كتبه سير ماكس بيربوم Sir Max Beerbohm فى هذا الموضوع بعنوان « فكاهة الجمهور » The Humour of the Public وذلك فى كتابه Yet again

وليس ثمة ضرر بطبيعة الحال فى أن نستخلص الملهاة من الحياة . وإنما الضرر فى أن نخطىء فنظن أن ما استخلصناه هو الحقيقة . ذلك أن ما نراه قد يكون مضحكا ، ولكننا لا يمكن أبداً أن نرى أى شىء فى صورته الكاملة . ولعلنا لو رأينا المزيد منه أو أنعمنا النظر فيما نرى ، لكان محتملا أن تنقلب الملهاة فتكون مأساة . بل كان من المحتمل حتى فى هذه الحالة ألا يكون الشىء فى ذاته مفجعاً . وأهمية هذه التفرقة — التى لا تخلو من الحذلقة — ذات شقين : فهى أولا مبدأ من مبادىء الإنسانية والسلوك الحميد ، كما يتبين ذلك كل من يتسرع فى الضحك (حتى فى نفسه) . ثم إنها مبدأ من مبادىء علم الجمال : فأول مرحلة فى أى فن هى إدراك هذا الفن أو تصوره أو تخيله ، وعندما ندرك أو نتخيل فنحن فنانون تكمن فينا بذرة الفن حتى ولو لم نمض بعد ذلك فى نقل ما تصورناه إلى الآخرين ، وهذا هو ما يسمى بالفن الخلاق أو الفن الإبداعى .

وثمة فرق آخر لابد من الإشارة إليه عند وضع الملهاة فى مكانها بين سائر الفنون . إن بعض الصور الأدبية ، مثل القصيدة الغنائية أو الرواية أو المسرحية ، تعتمد على شكلها أو حجمها الخارجى . فالقصيدة الغنائية مثلا قصيدة قصيرة نظمت على نمط الأغنية والفرق بين الأقصوصة والرواية كالفرق بين الكوخ والفندق مثلا . ولكن ثمة فرق من نوع آخر فى فن المعمار يتمثل فى الفرق بين كتدرائية وبين ديوان المدينة : إنه الفرق بين المعمار الكنسى والمعمار المدنى ، وهو فرق فى الوظيفة أو الهدف أو وجهة النظر . والملهاة من الفنون القليلة التى تخضع لهذا النوع من التفرقة . فشكلها الخارجى متغير . إذ يمكن أن يكون قصصياً أو مؤثرا أو وصفيا . كما أن أكثر ألوان الأدب تحررا من الشكل — وهو المقالة أو البحث — يناسبها مناسبة عجيبة . بل يمكن أن توجد ملهاة حيث لا توجد كلمات على الأطلاق ، وذلك كما يحدث فى فنون التصوير أو النحت أو الباليه . ولكن العرف جرى على أن يكون الأدب دون سواه هو ميدان الملهاة . ومن ثمة فسوف أعالجها على أنها لون من ألوان الأدب . ولكن مادام أن الملهاة تتميز عن معظم الصور الأدبية

بفلسفتها أكثر مما تتميز ببنائها ، فسوف أسميها « أسلوباً من أساليب التفكير » ، وأعنى بذلك أن طابعها يعتمد على نظرة الكاتب إلى الحياة .

وليس ثمة إلا أسلوبان أدبيان فقط من أساليب التفكير ، هما : المأساة والملهاة. وأقرب أنواع الأدب من هذين النوعين هو الملحمة . غير أن الملحمة لم يكن لها قط طابع فلسفى واضح المعالم كذلك الذى تتميز به المأساة والملهاة .

ويبدو أنها فى مرتبة وسط بين أساليب التفكير والصور التركيبية الخالصة . وليس من التناقض الخالص أن نقول إن ثمة ملحمة مفجعة أو ملحمة فكاهية . وإذا أمكننا أن نقول هذا فإن الملحمة لا تضارع هذه الأساليب وإنما تتوسطها . ورغم ما يوجد بين الكتاب من ذلك الشعور الخامر بأن ثمة شيئا مثل هذا الذى يسمونه أسلوب التفكير الملحمى أو البطولى ، فإن الملحمة لم تتطور ، بل بقيت كما كانت فى صورها البدائية التى لا حصر لها . كذلك لا يعد الهجاء أو التهكم فى نفس مرتبة المأساة أو الملهاة : وإن أمكن ان نشير هنا إلى الملهاة الهجائية أو التهكمية . ويبدو أننا نعد العمل الأدبى عملا تهكميا بالنسبة إلى هدفه العملى أكثر مما نعده كذلك لما ينطوى عليه من تفكير وإحساس . على أن المأساة والملهاة متساويتان تماماسواء فى تاريخهماأوصبغتهما بوصفهما لونين ناضجين تماما من ألوان الأدب . ونحن فى محاولتنا تفسير إحداها نجد أنفسنا مسوقين دائماً إلى أن نبين ما بين هذه وتلك من اتفاق أو أختلاف .

وثمة لون منتقى من القصص، أخذ طرفاً معينا . من السمات الظاهرية أو العرضية من كل من المأساة والملهاة ، ولكنه لا يمت إلى جوهر أى منهما بنسب ، ولا يوجد فيه شىء من روحهما أو مسوغاتهما الفلسفية . ذلك هو الملهاة المفجعة وقد دافع دريدن[1] عن هذا اللون من المسرحيات الذى يستهوى الجماهير والذى لجأ إليه

---

(١) جون دريدن John Dryden (١٦٣١ــ١٧٠٠) : فى كتابه «بحث فى الشعر المسرحى» Essay of Dramatic_Poesy.

كتاب المسرحيات الذين يميلون إلى إرضاء المتفرجين . وليس ثمة كبير ضرر فى المسرحية أو الرواية التى يشيع فينا الذعر ظاهرها وليس لبابها ، ثم تشيع فينا — فضلا عن الذعر — رجفة أخرى من الغبطة المصطنعة بسبب ضربة غير مناسبة من ضربات الحظ السعيد فى الفصل الأخير . ولكن النهاية السعيدة ليست هى التى تجعل من المسرحية ملهاة ، كما أن مجرد الرحمة والخوف ليسا هما اللذان يجعلان من المسرحية مأساة . ولذلك ، ورغم هذا الاستثناء الظاهر للقاعدة ، فإننى أعتزم معالجة المأساة والملهاة على أنهما لونان مستقلان يتميز كل منهما عن الآخر .

وقد سبق أن استعرضت ألفاظاً من علم الحياة عند ما تحدثت عن « التطور » « والنسب » . ومثل هذه الاستعارات يكتنفها دائما شيء من الغموض . ولكننى أردت باستخدامها أن أدل على أن الأدب والصور الأدبية ، وكذلك اللغة والصور اللغوية ، لا تتطور فحسب (فهذا شيء واضح) ، بل على أنها تنمو أيضاً بطريقة يمكن أن تقارن بالنمو والارتقاء البيولوجى . إن تاريخ العلم يسجل لنا المآثر المتعددة التى حققها عقل الإنسان . أما اللغة والأدب فإنهما يكشفان عن تطور ذلك العقل ذاته من حقب إلى حقب ، بل من قرن إلى قرن وعمر إنسان إلى عمر إنسان ، تماماً كما نكشف عن الحفريات . صحيح أن من الممكن ان نعد اللغة والأدب شيئاً مما أنتجه الإنسان ، أو جزءا مما اخترعه ليجعل الحياة أكثر يسراً وأمنا وأكبر متعة وراحة . وبناء على هذا الرأى وجب أن نحكم عليهما بالنسبة إلى كفايتهما كوسيلة إلى عدة غايات : أما صور الأدب القديمة . فيجب ، أن تفسح المجال بعد أن حققت أغراضها لمدد أقوى من المنتجات المبتكرة التى تدل على الدهاء وسعة الحيلة ، وذلك ، كما اختفت العربة التى يجرها الجواد ليحل محلها القطار السريع . وقد تأثر تاريخ النقد الأدبى تأثرا كبيرا بعدة أشكال لهذه النظرية : ولعل أشهر مثال لذلك فى انجلترا كتاب بيكوك [1] المسمى : « أربعة أجيال من الشعر » [2] الذى طبق

---

(١) توماس بيكوك Thomas Peacock (١٧٨٥ - ١٨٦٦)

(2) Four Ages of Poetry

فيه المؤلف هذه النظرية على الشعر بصفة عامة . ويعتقد كثيرون ان تطور الرواية جعل قراءة الملحمة غير محببة ، وأن الفنون المحكمة المتبعة فى المأساة الأغريقية والقصص المجازى الذى كان شائعاً فى العصور الوسطى ، لم يعد لهما محل فى القرن العشرين. ويقول آلدوس هكسلى [١] فى بحثه الرائع «المأساة والحقيقة بحذافيرها» [٢] إن المأساة قد تكون أصبحت شيئاً قديما . ولكنه يعود فيدافع عنها على أساس أنها أثمن من أن يحكم عليها بالفناء .

والنظرة الآلية للأدب هى بالمثل فى غير صالح بقاء الملهاة . ولا يمكن مجابهة هذه النظرة بمجرد تأكيد القيم . غير أنها نظرية غير علمية . والواقع أن الأدب يجدد قوته دائماً بما يستوحى من صوره القديمة . وهذا هو ما فعله أدبنا منذ القرن السادس عشر حتى الآن . وعقل الإنسان نفسه بطبيعة الحال لا يفسح المجال على الدوام لشىء غيره يحل محله كما هو الشأن فى مخترعاته وإنما هو مثل جذع الشجرة الذى تشتمل مراحل نموه الجديدة على مراحل نموه السابقة ولا تجرى بمعزل عنها. وأحسب أن الاعتقاد السائد الآن هو أنه مهما اختلفت الغاية من الفن، فإن صوره تنمو أكثر مما تصنع. وربما كانت الملهاة والمأساة قد ابتكرتا فى مرحلة متقدمة نوعاً من مراحل الحضارة (وربما كان ذلك على يد أرسطو [٣] أو سوفوكليس [٢] أو أرسطو فانيس [٣]) ، ولكن الواقع أن ابتكارهما لم يجد على هذا النحو . فقد نشأتا تدريجياً من لون أكثر بدائية . والمهم أنهما نشأتا من لونين مختلفين من ألوان النشاط البدائى . فالشعر والمسرحية والقصة المنثورة لا يمكن إرجاعها إلى مصدر واحد ولكن الفرق الواضح بين الملهاة والمأساة يرجع إلى نشأتهما فى أثينا القديمة

---

(١) ألدس هكسلى Aldous Huxley (١٨٩٤–)

(٢) فى كتابه « الموسيقى فى الليل » Music at Night (1931)

(٣) ٣٨٤–٣٢٢ ق.م.

(٤) ٤٩٦–٤٠٦ ق.م.

(٥) ٤٤٨–٣٨٠ ق.م.

حيث ظهرتا فى بادىء الأمر كلونين مكتملين تماما من ألوان الفن . لقد كان يوجد فى أثينا مسرح حكومى رسمى تقام فيه الاحتفالات الوطنية التى كانت تتجلى فيها مظاهر التعبير الخصبة عن مشاعر المواطنين وتخيلاتهم . وفى القرن الخامس قبل الميلاد اتجه جانب كبير من نشاط العقل الأغريقى وأصالته إلى الفن . وبخاصة إلى المسرحية . و نستطيع أن نلاحظ نمو المأساة فى مسرحيات ثلاثة من كبار كتاب المسرح خلال ثلاثة أرباع القرن. ونحن بذلك لا نلاحظ مجرد النشاط المبدع لثلاثة كتاب عباقرة أو النشاط الخلاق عند هؤلاء الثلاثة بخاصة ، وإنما نلاحظ تطور عقل أمة بأسرها فى كل ما ينتجه من نشاط سواء أكان نشاطا دينياً أم فلسفياً أم سياسياً أم أهليا أم جمالياً . ثم جاء شيكسبير بعد ذلك بألفى سنة ، وفى جو عاطفى وفكرى مختلف تماما ، وفى ظروف أقل ملاءمة للفنان المسرحى ، فاختار لتفكير الأمة الانجليزية قالب المأساة : فى جوهره نفس القالب اليونانى ، وإن كان يختلف فى ظاهره اختلافا كبيرا . وقد حذا حذو شكسبير كتاب المسرح الآخرون فى عصره ، ولكن بدرجة أقل . لقد نمت المأساة الانجليزية نمواً قومياً ، ولكنها لم تكن ابتكارا قوميا ، ذلك أن مسرحيات الفيلسوف الرومانى سنيكا[1] ، وهى التى كتبت على نمط المأساة الأغريقية ، كانت شائعة تماما فى عصر إليزابث[2] ثم استخدمت بدورها كنموذج للمسرحيات الإنجليزية فى مراحلها الأولى . وهكذا نمت المأساة وتشكلت بنمو العقل البشرى والتعديلات التى طرأت عليه ، ثم ظلت تنمو حتى شملت المآسى الرائعة التى كتبها راسين[3] فى فرنسا فى القرن السابع عشر ، وابسن[4] وستر ندبرج[5] في شبه جزيرة اسكندناوه فى القرن التاسع عشر .

---

(١) ٤ ق٠م٠ ـ ٦٥

(٢) ملكة انجلترا (١٥٣٣ـ١٦٠٣).

(٣) ١٦٣٩ـ١٦٩٩

(٤) ١٨٢٨ـ١٩٠٦

(٥) ١٨٩٤ـ١٩١٢

اما الملاهى التى استجدت متفرعة عن الملهاة القديمة فلم يكن لها مثل هـذه الخصوبة ولا مثل ذلك الشمول . فقد وجد الأثينيون أن المأساة لم تـكن تلائم التعبير عن حياتهم القومية ، فأضافوا بمضي الوقت لونا من ألوان الفن يكملون به احتفالاتهم التمثيلية . إن الملهاة فى أصولها البدائية قديمة قدم المأساة وعميقة الجذور مثلها ، ولـكنها أقل وقارا منها وذلك هو ما جعل السلطات المسئولة تتباطأ فى الاعتراف بها . وبفضل الأثينيين احتلت مكانها فى منتصف القرن الخامس جنبا إلى جنب مع المأساة ، وملاهى أرستوفانز تبلغ من الـكثرة ما تبلغه مآسى إسخيلوس ، ولـكن روحه وميوله تختلف تماما عن روح إسخيلوس وميوله وإن كان من الواضح أنها تعبر عن نفس العصر ونفس المـكان . وقد استمرت الملهاة الإغريقية فى تطورها بعد أن اكتمل تطور المأساة الإغريقية بزمن طويل . وقد كانت هى أيضاً أنموذجا حسنا يحتذيه الـكتاب الرومان (أمثال بلوتس[١] وتيرنس[٢]) أولئك الذين صاروا بدورهم نماذج يحتذيها كتاب المسرح فى عصر إليزابث . واستمر الحال على هذا المنوال حتى موليير[٣] وبرناردشو[٤] .

اما فى انجلترا حيث لم يكن يوجد مسرح حكومى منظم ، فلم يكن بد من أن يتوقف نمو الملهاه على أصالة أفراد من الـكتاب ، إلا أن انجلترا قبل شكسبير بوقت طويل ، كانت تعرف مأثورات فـكاهية قوية تجلت فى كتابات تشوسر[٥] بصورة رائعة ليس لها مثيل حتى يومنا هذا . ولدينا نموذج بدائى ، إلا أنه

---

(١) ٢٥٤ـ١٨٤ ق.م.
(٢) ١٩٠ـ١٥٩ ق.م.
(٣) ١٦٢٢ـ١٦٧٣
(٤) ١٨٥٦ـ١٩٥٠
(٥) ١٣٤٠ـ١٤٠٠

نموذج فاخر من الناحية الفنية ، من نمـاذج المأثورات الفـكاهية (وهو من المأثورات الشفاهية أساساً)التى كانت شائعة فى العصور الوسطى . أما ذلك النموذج فهو تمثيلية الراعى الثانية » الواردة فى سلسلة تونلى من تمثيليات الخوارق . وكلمة ملهاة ، مثل كلمة ماساة ، كلمة يونانية . وإذا كان لأى شعب أن يدعى الفضل فى اختراع هذين اللونين ، فإن هذا الفضل يجب أن يسلم به للأثينيين . إلا أنه لا يخفى أنهما مظهران من مظاهر النشاط الطبيعى للإنسان، مظهران لم يخترعهما حد ، وإنما نشآ وتطورا نتيجة لنشاط العقل البشرى .

الفصـــل الثانى

فـــــكرة الملهاة

(١)

ليس فى نيتى أن أعرف الملهاة فى كلمات كثيرة . فمن غير الممكن أن أجد تعريفاً دقيقاً يناسب ملهاة «الطيور» لارستوفانز ، أوملهاة «ترسترام شاندى» لستيرن[١] أو « حلم ليـــلة فى منتصف الصيف » لشيكسبير[٢] ، أو « الـكبرياء والهوى » لجين أوستن[٣]. زد على هذا أن تعريف صورة من صور الفن هو من عمل الفنان وليس من عمل الناقد . فمن الضرورى بالنسبة للفنان أن يعمل فى نطاق خطوط مرسومة لا يحيد عنهـا ، كما أن من الضرورى بالمثل بالنسبة للجمهور والنقاد ألا يتقيدوا بقواعد معينة . أما قارىء الملهاة الذى تصل إليه المسرحية بعد أن تـكون قد اكتملت فلا تعنيه الخطة المرسومة كثيراً . وينطبق هذا على جميع ألوان الفن ، فى حين لا ينطبق إلا بعضه فقط على علم الأخلاق . زد على هذا أن التعريفات ، وإن كانت تعرفنا بالـكثير عن الذين يصوغونها — شأنها فى ذلك شأن العقائد — نادرا ما تـكون شيئا ثابتا صحيحا تماما فى نظر أحد غير هؤلاء . وفى تعريف ارسطو المشهور للمأساة نجده يقصره على المسرحية (الدرامة) ، وذلك لأن المأساة فى عصره كانت تطلق على فرع من فروع المسرحية . غير أنها لم تعد تقتصر الآن على المأساة وحدها : وأرسطو[٤] أيضا ينسب للمأساة تأثيرا أخلاقيا خاصا ، من المحتمل جداً أن يكون هو تأثيرها فى أرسطو نفسه ، ومن الراجح جدا أن يكون هو تأثيرها فى معظم معاصريه .

---

(١) لورنس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣-١٧٦٨)

(٢) وليم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)

(٣) چين أوستن Jane Austen (١٧٧٥-١٨١٧)

(٤) فى الفصل السادس من كتابه « فن الشعر » Poetics

غير أن عرفنا الأخلاقى يختلف عن عرف ارسطو ، ولم يعد مما نسلم به الآن أن المأساة تحرر العقل من الرأفة والخوف . إننا جميعاً فى حاجة إلى أن نصوغ التعريفات لكى نوضح ما فى أذهاننا ولكى نشرح للآخرين ماذا نعنى بالكلمات الغامضة أو المتغيرة المعنى . ولكن هذه التعريفات إذا جاءت فى بدء المناقشة ، فإنها غالبا ما تعوق الفهم أكثر مما تعين عليه .

ومع ذلك فيجمل بنا أن نقول شيئا عن غاية الملهاة . ولا أقصد بغاية الملهاة هدفها الأخلاقى أو قيمتها التجارية ، وإنما أقصد طابعها الفلسفى . وأعتقد أن ميريدث[1] كان على صواب إجمالا عندما كتب عن هذا فى كتابه « بحث فى الملهاة » وذلك منذ سبعين سنة ، رغم أن أسلوبه يبدو ثقيلا بعض الشىء على أذن القارىء فى القرن العشرين ، ورغم أنه يحطءمن مقدرة الانجليز فى فن الملهاة ويصر على رأيه فى ذلك دون أن يبدى تفسيراً لما يقول . فأنا لا أجد إلا القليل مما أختلف معه فيه فى تحليله التالى « للروح المضحك » .

إذا اعتقدت أن حضارتنا تقوم على الذوق السليم (وأول شرط من شروط سلامة العقل أن تعتقد ذلك) ، فإنك عندما تتأمل البشر تتبين روحا يحلق فوق رؤوسهم . إنه روح ليس أكثر محواً من الضوء الذى يومض عاليا من الأسطح الزجاجية، لكنه روح منير وساهرحذر : وهولا ينطلق أمامهم ، ولا يتعثرو راءهم. إنه لا يفارقهم أبداحتى لتظن أنه انعكاس ذليل لهم، حتى تتبين ملامحه . إن له جبين حكيم، وترتسم ابتسامة خبيثة على شفتيه المنفرجتين فى حرص وحذر . وهذه الابتسامة العذبة السخية التى تشبه القدس الطويل ، وكانت فيما مضى ضحكة كبيرة عريضة تعلو شفاه ساتير ، أوجنية الخرجات ، وانقذفت إلى الحاجبين كما ينقذف الحصن بفعل البارود . ولسوف تعود الضحكة مرة ثانية ، ولكنها ستكون فى صورة ابتسامة رقيقة هادئة تكشف عن إشراف العقل وغناه أكثر مما تكشف عن قبحه وشناعته .

---

(١) چورج ميريديث George Meredith (١٨٢٧-١٩٠٩)

إن مظهرها العام ينم عن تمعن هادىء كما لو كانت تشرف على حقل بأكمله وكان لديها متسع من الوقت لـكى تثبت إلى التفاصيل التى تعجبها فى غير لهفة محمومة . إن مستقبل البشر على الأرض لا يجتذبها . أما الذى يستهويها فهو إما صدقهم وجمال صورتهم فى اللحظة التى يعيشون فيها . وكلما جنح هؤلاء البشر إلى الـكبر والتصنع والادعاء والمبالغة والرياء والحذلقة والرقة الزائدة ، وكلما رأتهم مخدوعين أو جائمين أو مغرورين أو مجتمعين على الحماقات أو يعوذهم التبصر أو يجانبهم الصواب ، وكلما اختلفوا فى عملهم أو انتهـكوا حرمة القوانين المرعية وغير المـكتوبة والتى تربط بينهم برباط المودة والاعتبار ، وكلما أساءوا إلى العقل السليم والعدالة القاسطة ، وكلما كانوا كاذبين فى وداعتهم أو تملـكهم الغرور سواء مجتمعين أو فرادى . . . كلما كانوا كذلك أطل « الروح » الذى فوق رؤوسهم فى رقة خبيثة ثم ألقى عليهم ضوءاً مائلا ، وأتبع ذلك بضحـكات ترن كرنين الفضة — ذلك هو « الروح المضحك » .

(٢)

إننى أعزو الفرق الجوهرى بين المأساة والملهاة إلى دافعين متعارضين متأصلين فى الطبيعة البشرية . ونحن جميعاً ، وإلى أن نجد سبيلا للتوفيق بين العوامل المتنافرة فى طبيعتنا ، تتنازعنـا رغبتان : الرغبة فى أن « نجد » أنفسنا ، والرغبة فى أن « نفقد » أنفسنا . ولقد اتخذ كولردج[١] من هذا التضاد أساساً لفلسفته كلهـا ، وبخاصة نظريته فى التخيل .

إننا مسوقون إلى المحافظة على حياتنا الانعزالية وإلى تأكيدها وتفخيمهـا . ونحن نعتقد أن كل فرد من الجنس البشرى له قسمته الخاصة التى تتميز عن قسمة غيره . بل إن من الملحدين من لا يستطيعون أن يقنعوا أنفسهم بإمكان انقراضهم

(١) صمويل تيلر كوليريدج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢–١٨٣٤).

من هذا العالم . وأنا أعتقد أن اعتزاز الإنسان بنفسه وبغيره من الجنس البشرى بهذه الصورة الغريزية هو الأساس النفسى للمأساة . وقد يبدو من الغريب أن تنتهى المآسي دائمـا بكارثة وعادة بالموت . ولـكن ما الذى يضطرنا إلى قراءة كتب أو مشاهدة مسرحيات تملأ قلوبنا حزنا وتعاسة؟ أليس مما يدل على السقم ، بل مما يبدو انحرافا وفسادا ، أن نشجع فى أنفسنا وفى غيرنا هذه النظرية اليائسة المنهزمة إلى الحياة ؟ لقد صاغت جين أوستن[1] — وهى التى عرف عنها تحررها الدائم من الرياء — وجهة النظر هذه فى جملة مشهورة فى روايتها « حديقة مانسفيلد » حيث قالت : « فليهب غيرى من الكتاب فى التحدث عن الإثم والبؤس . أما أنا فأترك هذه الموضوعات المقيتة بأقصى ما أستطيع من سرعة » . والفيلسوف العظيم أفلاطون نفسه يعترض على المأساة لنفس هذا السبب فيما اعترض عليها من أسباب . وتفسير ذلك واضح من غير شك . فنحن لا نستطيع أن نرى الطبيعة البشرية فى أوج عزها وعظمتها إلا إذا انفصلت وتجردت من كل ما يسليها أو يحميها ، وإلا إذا تركت لتواجه أشد أعدائها قسوة وضراوة . وهذه هى النظرة التى يجب أن ننظر بها إلى ابطال المآسى الكبرى من أمثال : بروميثيوس وميديا وهاملت ولير : وهذا حقا هو المقياس الذى تقاس به المأساة : فاذا كانت المأساة تجلب لنا التعاسة بالفعل آخر الأمر ، وتجعلنا ننظر إلى الحياة نظرة قاتمة يائسة منهزمة ، فهى إما أن تكون قد اخفقت فى تحقيق غايتها ، وإما أن نكون نحن قد أخفقنا فى الاستجابة لها كما ينبغى ولـكن إذا وصلنا إلى نتيجة كتلك التى وصل إليهـا شيللى[2] فى نهـاية مأساته « بروميثيوس طليقاً » فإننا نكون قد حصلنا على التأثير الصحيح للمأساة ، وذلك بأن :

« نكابد الهموم التى يخالها الأمل لا تنتهى .

---

(١) ١٧٧٥–١٨١٧

(٢) پرسى بيش شيللى Percy Bysshe Shelley (١٧٩٢–١٨٢٢)

وأن نعفو عن الذنوب التى تفوق الموت والليل ظلاماً .
وأن نتحدى السلطة التى تبدو قادرة على كل شىء .
وأن نحب ونحتمل ، وأن نأمل حتى يخلق الأمل .
من حطامه مجالا للتأملات .
وألا نتغير ، أو نتعثر ، أو نندم —
هكذا تكون يا « تيتان » يا ايها المارد الجبار ، مثل مجدك ،
صالحا ، عظيما ، مرحا ، جميلا ، طليقا .
فذاك وحده هو الحياة ، والفرح ، والملكوت ، والنصر .
كان ثمة كبرياء إنسانية حقيقية ، فثمة أيضا تواضع إنسانى .

ولكن الاثنان ، على ما اعتقد ، ليسا بعيدين عن بعضهما على الإطلاق . فنحن نعتز بذاتيتنا الانفصالية المستقلة فى غيرة وتحمس ، ولكننا محتاجون أيضا إلى أن ندمجها فى حياة العالم الذى ولدنا فيه ، إلى أن نختلط بغيرنا من الناس ، وأن نوائم بين رغباتنا ، بل بين شخصيتنا وبين « الوسط » الذى نعيش فيه برضانا او بحكم الضرورة ، وبين قوانين الطبيعة العامة . وهذا الدافع الثانى سليم وقوى كالدافع الأول تماما . وهو موجود عند أقوى الناس شخصية واشدهم عزما . فالشاعر بليك[1] مثلا يبكى قائلا فى بيت من أبياته المؤثرة :

« أواه .. لماذا ولدت بوجه يختلف عن وجوه الآخرين ؟ »

إننا لا يمكن أن نقتنع بمجرد تأكيد ذاتيتنا ، بل لابد ان نعترف بمصائر الآخرين . مصير الجنس الذى ننتمى إليه . وهناك من يرى أن كل عصفور هو شىء بالغ الأهمية فى حين يرى آخرون أن أعظم إنسان هو شىء لا أهمية له على الإطلاق . إن كلا

---

(١) وليم بليك William Blake (١٧٥٧ـ١٨٢٧).

من هاتين الحقيقتين تكمل إحداهما الأخرى . ولعل إحداهما لايكون لها كبيرمعنى بدون الحقيقة الأخرى .

إن الاعتقاد بأن الفرد لاأهمية له إلا كجزء من شيء أشمل وأوسع ، والرغبة في الاندماج مع الآخرين من نفس النوع ، ثم الحاسة الاجتماعية — هذه كلها أشياء تجد تعبيرا صادقا فى الفن كما تجده فى الدين . وهى ليست ذات شأن كبير فى الدين . وهى ليست ذات شأن كبير فى الفن بصفة عامة ، إلا أن أثرها فيه ربما كان مساويا لأثرها فى الدين . وعندما يرسخ هذا الاتجاه فى أذهاننا ، فإننا لا ننظر إلى السمات غير المألوفة فى شخصيتنا على أنها أشياء منعزلة تماما عن هذا المصير . وذلك ما يؤيده تساؤلنا عما إذا لم نكن فى جوهرنا رجالا ونساء مثل جيراننا إن هذا هو الرأى الذى سأشير إليه فى كل ما أريد أن أقول تأييدا لنظرية الملهاة التى أريد أن أدافع عنها .

إن فكرة الإنجليز العامة عن الملهاة فكرة غامضة ومائعة ، وذلك على عكس الأفكار الأكثر دقة عنها . فإذا كانت المسرحية تعطينا ، وبخاصة فى نهايتها ، مشاعر سارة عن الحياة ، ذكرت براجمنا أنها ملهاة . ونحن الإنجليز نتشوف دائما إلى أن نجد فى الملهاة العصرية العادية اهتماما ساذجاً مائعاً بالحب . والفكرة الشائعة عن الملهاة يمكن تلخيصها فى رأيين بسيطين :

أما الرأى الأول فهو أنه ما دامت المسرحية تثير فيك الضحك فهى ملهاة . والضحك ولا ريب علاقة بالملهاة ، ومن ثمة كانت كل المحاولات الفلسفية لتحليل الملهاة تدور حول الضحك وأسبابه . فالضحك عادة غريبة من عادات الإنسان ولم يكن غريباً لهذا السبب اجتذابها لاهتمام الفلاسفة وعلماء النفس ، وإن لم تسلم أبحاثهم الطويلة السقيمة من الفقر والعجز ، كما أن استنتاجاتهم لا تبعث على الرضا فقد انتهى بعضهم إلى أن الضحك تعبير عن القوة ، وبعضهم يقول إنه علامة الهزيمة ولا يسعنى إلا أن أقول إن ربط الملهاة بالضحك هو أول السير فى الطريق الخاطىء : فالضحك فعل جثمانى ، وإذا حاولنا إرجاع أسبابه إلى مصدر واحد لأدى هذا

إلى البعد عن المسرحية وعن الأدب . ويقول شايلوك[١] : « أليس إذا دغدغتنى اى زغزتنى — ضحكت ؟ » كما أن كثيرا من الناس يجمعون على أنهم يميلون إلى الضحك فى الجنازات وغيرها من المناسبات الحزينة . ومن المعتاد أن يفرق الإنسان فى الضحك فى مواقف الفزع إذا انتابه حزن مفاجىء . فهذه أنواع الضحك التى تغلب عليها الفطرة أكثر من غيرها ، بل لعلها الأنواع الفطرية الوحيدة الكاملة من الضحك . ولكن ثمة ضحكا اختياريا بجانب هذا الضحك الطبيعى يأتى حين نعتقد أن هناك شيئا مضحكا . وفى البحث الذى سبق أن أشرت إليه ، أورد السير ماكس بيربوم[٢] قائمة بالموضوعات المتكررة التى كانت الجرائد فى ذلك العصر تتناولها لتحمل قراءها على الضحك ، وعلى رأسها بطبيعة الحال موضوع «الحموات» ففى مثل هذا النوع من الضحك لا نرانا بحاجة إلى أن نبحث عن سبب لضحكنا أكثر من أن الناس اتفقوا على الضحك عند « إشارة » معينة . وسوف أتحدث فى الفصل التالى عن المادة الموضوعية للملهاة . ولكن لا يجب أن نظن أن موضوعات الملاهى هى السبب الذى يبعث على الضحك .

والواقع أن الضحك من أكثر الانفعال مغالطة وتضليلا . وهو يتراوح بين الصرخات الهستيرية أو القرقرة ، وصفير الاستهجان ولحظ المتعمد ، وبين القهقهة التى تنم عن عقل فارغ وتلك التى تنوى على مساركة وجدانية وفهم صحيح . أضف إلى هذا أنه ليس من المؤكد أن هدف الملهاة هو إحداث الضحك . فكثير من الملاهى العظيمة لا تبعث إلا على الجد والوقار ، مما أدى إلى استنتاجات محيرة للغاية كذلك الاستنتاج الذى مؤداه أن الملاهى الخالدة مثل « دون كيشوت — أو دون كيخوته — » (لسير فانتز[٣]) و « الفاصفة » (لشيكسبير) و « كاره البشر »

---

(١) المرابى اليهودى فى مسرحية « تاجر البندقية » لشيكسبير (الفصل الثالث — المنظر الأول) .

(٢) (١٨٧٢—١٩٥٦) ناقد ومؤلف انجليزى وجامع آثار أدبية معروف بسخريته الضاحك .

(٣) ١٥٤٧—١٦١٦

(لموليير) — ليست سوى مآسى . ولاشك أن معاصرى شيكسبير كانوا يضحكون من قلوبهم لسوء معاملة ملفوليو فى الفصلين الأخيرين من ملهاة « الليلة الثانية عشرة » أما نحن فإننا فى الغالب لا نستريح اليوم إلى تلك المعاصرة . ولـكن ليس معنى هذا أن نستخلص أن روح الفـكاهة عندنا مصاب ببعض القصور ، أو أن ملفوليو شخصية مفجعة . فالواقع أن الملهاة معقدة جدا بحيث لا تقتصر على مجرد الضحك تماما كما أن الانفعالات التى تثيرها المأساة معقدة جداً بحيث لاتقتصر على مجرد الحزن وحسبى أن أدل على أن الضحك هو إحدى الوسائل التى يلجا إليهـا الـكاتب الفـكاهى للتأثير على الجمهور ، بغض النظر عن الغاية التى يرمى إليها . والحقيقـة أننا نضحك من تلقاء أنفسنا من أى شخص أو من أى حدث تصدمنا غرابته أو شذوذه عما ألفناه فى حياتنا العادية . ولعل هذا هو الصلة الجوهرية الوحيدة بين الضحك والملهاة .

اما الرأى الشائع الآخر فهو أن كل مسرحية نهايتها سعيدة فهى ملهاة . وهذا الرأى أيضا عرضة لاعتراضات مماثلة . وأول هذه الاعتراضات أن السعادة كلمة ذات مدلول واسع منهم يثير من الخلاف أكثر مما يزيله . إن النهـاية التقليدية للمأساة هى موت البطل (أو كارثة تقترب من الموت) ، كما ان النهاية التقليدية للملهاة هى الزواج . ولـكن لو فرضنا أن شكسبير كان قد أبقى هاملت وأوفيليا على قيد الحياة وعقد قرانهما فى نهاية المسرحية ، فإنه بذلك لن يكون قد أحال مسرحية « كاره البشر » لموليير . فان آلسست لايتزوج سيليمين ولا اليانت ، ومع ذلك فإن المسرحية لاتنقلب إلى مأساة ، رغم الرأى السطحى الذى ينادى بذلك أحيانا . وبالمثل فإن مسرحية « ڤولپونى » لا تعتبر مأساة رغم أنهـا تنتهى بدمار البطل وسجنه .

وهذا الرأى يقوم على منطق مغلوط تماما ، هو الخلط بين الفن ومادته الخام.

---

(٢) تاليف بن چونسون Ben Jonson (١٥٧٣–١٦٣٧)

وثمة أسباب قوية (سأتحدث عنها فيما بعد) تقتضى أن يكون نوع معين من عقدة المسرحية ملائما للمأساه ، ونوع آخر ملائماً للملهاة . ومن هنا نشأ التقليد الذى درج على إنهـاء المأساة بالموت والملهاة بالزواج . ولـكن الموت فى حد ذاته ليس مفجعاً : فعندما يصف مخبر صحفى حادثاً فى طريق بانه « حادث مفجع » لمجرد أن شخصاً قتل ، فإنه بذلك يخطىء فى استخدام اللغة ، لأن من الممكن أن نعالج الموت معالجة مضحكة . فقد جعل شارل الثانى من موته هو نفسه ملهاة . ورغم أنه ليس من اللياقة إلى حد ما أن نستخدم الفـكاهة فى الموت الحقيقى ، إلا أنه ليس ثمة من يعترض مثل هذا الاعتراض إذا استخدمناها . فهناك موت جيم مثلا ، ذلك الذى أكله الأسد فى « قصص تحذيرية »[١] . وهناك موت براون فى « سافونارولا براون »[٢] ، وذلك فى كتابه : « سبعة رجال » .

« قلت فى إصرار : أما فى المأساة ، فيجب أن يمهد للـكارثة خطوة خطوة . أى عزيزى براون ، إن نهاية البطل يجب أن تـكون منطقية ومعقولة .

فأجاب ونحن نعبر ميدان بيكاديللى : إننى لا أوافق على هـذا . فهى ليست كذلك فى الحياة الواقعية . إذ ماالذى يمنع سيارة الأتوبيس من أن تصدمنى وتقتلنى هذه اللحظة ؟

وفى تلك اللحظة وقع ما طالمـا بدا لى أنه أغرب المصادفات — نفس الشىء الذى يجب أن يتحاشاه كتاب المسرحية. أجل ، فقد صدمت سيارة أتوبيس براون وأردته قتيلا !

وهذه الفقرة لا توضـح النقطة التى أحاول الوصول إليهـا فحسب ، بل وتشرحها أيضاً .

ومهما يكن من شىء ، فإن كلمتى « سعيد » و « غير سعيد » هما من الـكلمات

---

(١) للكاتب الانجليزى جوزيف هيلير ـ بيلوك Hilaire Belloc (١٨٧٠-١٩٥٣)

(٢) للكاتب الانجليزى سير ماكس بيربوم

غير المناسبة إطلاقا فى هذا الصدد . فعندما يقول ملتون[١] فى نهاية مسرحية « شمشون الجبار » .

« ليس هنا مكان النواح والعويل ،
ولا خمش الخدود أو العجز والخزى ،
ولا المذمة أو الملامة وإنمـــا كل شىء جميل وعلى ما يرام »

فانه لا يقول : «هذه المسرحية ملهاة» . وأما عن الزواج ، فما عليك إلا ان تدرس نهاية أية ملهاة جيدة تنتهى بالزواج ولـكن « جعجعة ولا طحن» لشيكسبير أو « سنة الحياة » (لـكونجريف)[٢] أو « الـكبرياء والهوى » (لجين أوستن[٣]) أو « ميجور باربره » (لبرناردشو[٤]) . ففى هذه الملاهى نجد أن السعادة وإن كانت موجودة ، إلا أنها فى غير موضعها وليست مرتبطة بجوهر القصة . وهى تنتهى جميعاً بنهاية غير قاطعة يشيع فيها التساؤل والشك . أما الشىء الوحيد المؤكد فهو ان الزواج ليس نهاية القصة وإنما هو بدايتها . وهذه النهاية غير الحاسمة التى ينتهى بها كثير من الملاهى لها ارتباط هام بطبيعة عقدة المسرحية . وهى غالباً تبعث على الضجر الزائد ، وأحياناً على الحزن العميق سواء انتهت بالزواج أو لم تنته .

والواقع أن نهاية المسرحية أو الرواية هى شىء مهم . ولـكنها يجب أن تتفق مع بقية أجزاء العقدة . فهى بمفردها لا تقرر طابع العمل المسرحى . وقد عالج الدكتور جونسون[٥] مشكلة « النهاية السعيدة » فى براعة فى كتابه « مقدمة عن شيكسبير » ، وذلك حيث يقول :

« إن الممثلين الذين قسموا أعمال مؤلفنا (شيكسبير) فى طبعاتهم إلى ملاهى

---

(١) چون ملتون John Milton (١٦٠٨ـ١٦٧٤)
(٢) وليم كونجريف William Congreve (١٦٧٠ـ١٧٢٩)
(٣) چين أوستن Jane Austen (١٧٧٥ـ١٨١٧)
(٤) برنارد شو Bernard Shaw (١٨٥٦ـ١٩٥٠)
(٥) صموئيل چونسون Samuel Johnson (١٧٠٩ـ١٧٨٤)

ومسرحيات تاريخية ومآسٍ ، لم يبنوا تقسيمهم للأنواع الثلاثة فيما يبدو على أية أفكار دقيقة أو محددة .

فالفعل – وبالأحرى الموضوع – الذى كان ينتهى بسعادة الشخصيات الرئيسية ، كان يعد فى نظرهم ملهاة ، حتى ولو كانت الأحداث التى يتألف منها هذا الفعل أحداثاً جادة أو حزينة . وقد استمرت هذه الفكرة عن الملهاة سائدة بيننا فترة طويلة . وهكذا كتبت مسرحيات وغيرت فيها النهاية فصارت يوما مأساة ، ويوما آخر ملهاة » .

ولكن على الرغم مما قاله جونسون فإن الفكرة ما زالت سائدة بيننا .

(٣)

إن الوصول إلى رأى عن طريق الأمثلة أسهل من الوصول إليه عن طريق القواعد المجردة . ولذلك سوف أقتبس أربعة مشاهد من أربعة مؤلفات إنجليزية متباينة بقدر الإمكان . وهذه المؤلفات هى « حلم ليلة فى منتصف الصيف » (لشكسبير) و « ترسترام شاندى » (لستيرن[1]) و « إما » (لجين أوستن) و « ميجور باربره » (لبرنارد شو) . وقد تعمدت أن أختار ملاهى معروفة ، وأن أختار من هذه الملاهى أكثر المشاهد وضوحا وتحقيقاً لهدفى ، لأننى أريد أن أركز الإنتباه على نماذج أدبية مألوفة للقارىء ، بدلا من أن أختار له نماذج حديثة أو جديدة عليه — وسوف يقتضى هذا أن أورد شواهد مطولة كاملة حتى أتيح الفرصة للقارىء لكى يدرك مقدرة مؤلفينا أحسن الإدراك ، وحتى يكون كلامهم ماثلا أمام عينيه . فالكلمات المفردة مهمة فى الملهاة كما هى مهمة فى سائر ألوان الأدب المكتملة النضج . ولكن أهميتها لا تتجلى إلا من سياق نصوص طويلة . ومن المؤكد أن بضعة أمثلة لا يمكن أن تثبت صحة نظرية من النظريات . ولكنها تستطيع أن تشرحها وأن تجعل منها حقيقة واقعة .

---

(١) لورنس ستيرن Laurece Sterne (١٧١٣–١٧٦٨) .

أما المثل الأول فهو من المشهد الأول من الفصل الثالث من ملهاة « حلم ليلة في منتصف الصيف » ، وذلك حينما تستيقظ تيتانيا وهي واقعة تحت تأثير السحر فتقع في غرام بُطُم . وقبل أن يبدأ هـذا المشهد بقليل يكون بطم قد ظهر على المسرح وهو لابس رأس حمار ، فينفض عنه زملاؤه وقد تملكهم الرعب :

بطم : إني أرى حيلتهم : إنهم يريدون أن يجعلوا مني حماراً ويخيفوني إذا استطاعوا ، لكنني لن أبرح هـذا المكان مهما فعلوا . سأسير هنا ذاهباً آتياً ، وسأغني ليسمعوا صوتي وليدركوا أني لست خائفاً (يغني) :

ديك الشحرور في سواده
ومنقاره البرتقالي القاتم
وطير الدج ذو النغمة الحلوة
والصَّفراغون[1] بقادمتيه الصغيرتين

تيتانيا : أي ملاك هذا الذي يوقظني من مرقدي فوق الزهور ؟ (تصحو)
بطم : (يغني) والحسون والعصفور والقبرة
والدج والكروان على الشجرة
والوقوق[2] السنجابي ذو الصوت الواضح الجميل
الذي يصغي كثير من الناس إلى نغمه
ولا يملك أحد إلا أن يلبي نداءه

— ومنذا الذي يسلم عقله لمثل هذا الطائر الأحمق ؟ ومنذا الذي يكذبه ، ولو صاح قائلا « يا وقوق » هذا غير صحيح ؟

تيتانيا : أرجوك أيها الإنس الرقيق أن تعيد الغناء .

---

(١) Wren نوع من البلابل المغردة .
(٢) Cuckoo من الطيور المغردة الصغيرة .

فإن اذنى قد طربت لأنغامك .

وافتتنت عينى بصورتك ،

وتحركت نفسى لخصالك الجميلة ،

التى أنطقتنى على الرغم منى ساعة أن رأيتك لأول مرة بأن أقول ــ واقسم على ذلك ــ إنى أحبك .

بطم : أظن يا سيدى أنه ما من سبب يدعوك إلى ذلك ، ولكن من الحق أن أقول إن العقل والحب لا يجتمعان فى هذه الأيام ، ولاسيما أن بعض الجيران الأشراف يعملون على التفرقة بيننا . أرجو المعذرة فإننى فى بعض الأحيان أميل إلى المزاح .

تيتانيا : إن لك من رجاحة العقل نصيباً يعادل مالك من جمال .

بطم : ليس لى كبير نصيب من أيهما : ولو كان لى من العقل ما يخرجنى من هذه الغابة لكان لى منه ما يكفينى .

تيتانيا : لا ترغب فى الخروج من هذه الغابة ،

لأنك باق فيها شئت أم لم تشأ .

فأنا روح ولكن لا كسائر الأرواح .

الصيف فى دولتى لا ينقضى .

وإنى لك لعاشقة ، فامض إذن معى

ولسوف أعهد إلى الجان بخدمتك

يأتون لك باللآلىء من الأعماق

ويغنون وأنت نائم على فراش من الزهر الوثير

وسأطهرك من خشونة جسمك البشرية

حتى تصير كأنك روح من الهواء ...

إن هذا المنظر سرحان مايروق كل من يقرأه . ولكنه منظر معقد للغاية . فأولا : أن منظر رجل له رأس حمار لمما يبعث على الضحك. فعدم الانسجام او عدم الملاءمة يبعثان على الضحك . ولكن الملهاة ليست مجرد عدم انسجام جثمانى ، تماما كما أن المأساة ليست مجرد إلقاء الرعب فى النفوس . فذلك النوع من إثارة العواطف والمشاعر الذى نسميه مهزلة [1] عندما يكون مضحكا ، والذى نسميه (خطأ) ميلودراما عندما يكون بشعاً مخيفاً ليس فى ذاته مضحكا ولا مفجعا . ومع ذلك فان الملهاة قد تحتوى على عنصر الهزل ، كما أن الملهاة قد تكمن فى المهزلة (كما فى هذا المنظر) وليس فى هذا ما يفيد . فان شيكسبير — الذى كان يحب أن يستميل جمهوره بمستوياته المختلفة ويجعل من هدفه إحداث كل أنواع التأثير الدرامى والمسرحى كان يعتمد كثيراً على الهزل فى إحداث استجابة سريعة من جانب الجمهور . . . أعنى إحداث الإثارة الأولى لمشاعر الجمهور .

ولكن رأس الحمار ليس مجرد أداة مسرحية . إنه رمز . فالنساج بطم رغم دماثة أخلاقه — هو كالحمار سواء بسواء لطيبته وقلة تفكيره . فهو لا يستطيع حتى أن يفهم النكتة القديمة التى قيلت عن الأزواج المخدوعين . والواقع أن شيكسبير بذل جهدا فى توضيح وجهة نظره بالتهكم الفكاهى الذى يبدو فى قول بطم : « إنهم يريدون أن يجعلوا منى حمارا » . وكان بطم قبل ذلك قد لفت الأنظار إلى هذا التحول دون أن أن يدرى . فعندما قال له سنوات : « أواه بطم ! لقد تغيرت ! ما هذا الذى أراه يعلوك ! أجاب بطم » : ماذا ترى ؟ إنك ترى رأس حمار تخصك أليس كذلك ؟ . وهو الآن يتخذ رأس الحمار لنفسه دون أن يدرى أيضا . إن أبسط العقول بين المتفرجين ، يتبين مغزى هذا وهم راضون عن المسرحية وعن أنفسهم .

إن التناقض بين مسلك بطم الذى يبعث على الثقة و بين الحماقة التى تتجلى فى مظهره تصلح موضوعا جيدا للملهاة الهابطة . ولكن مغزى المنظر الرئيسى لا يكمن بالطبع

---

(١) أو ملهاة التهريج · وهى مسرحيـة هزلية لا ترمى لغير اضحـاك الجمهور ·

فى بلاهة بطم ولـكن فى غفلة تيتانيا الرائعة . فـكل كلمة تتفوه بها تبعث على الضحك وبخاصة عندما تستخدم فى حديثها مع بطم كلمة «رقيق أو لطيف» التى كانت حتى شيكسبير لاتزال تحمل معناها القديم الذى يشير إلى رقة الجسم ولطف العقل عند الإنسان والحيوان جميعاً . وليس هـذا فحسب ، بل إن كل أسلوبها فى الحديث (بما فيه من تنميق وتصنع ومبالغة فى الوزن والإيقاع والأسلوب لما يتميز به الشعر العاطفى فى عصر الملكة اليزابيث) ـ ... أقول إن كل أسلوبها يبعث على الضحك بطريقة مؤثرة عندما تتحدث . ونحن إذا توقفنا برهة لننظر إلى المسرحية كـكل نجد أن هذا التدهور الذى أصاب عقل الحورية تيتانيا قد سبقه إرهاص به عندما تشاجرت الجنية مع زوجهـا بشأن الخادم الغلام وعندما تباحث أوبيرون مع بك بشأن تعويذة الحب . إن الحوريات لساحرات ، رشيقات ، قادرات ، وسلباته الطوية . ولـكن كم هن ساذجات وقاصرات !

وهنا يكون بطم قد حصل على ما هو جدير به : فعالمه على الأقل قانع بنفسه فى نطاق حدوده المتواضعة . وهو يجيب على تصريح تيتانيا بالحب له إجابة معقولة ليست أكثر مما نتوقع ، ولـكنها إجابة تناسب المقام . وبعد ذلك يدير دفة الحديث فى لباقة وهو يشير ثانية إلى ثنائها على غنائه . ويؤدى هذا إلى ثنـاء آخر من جانبها أكثر سخرية ولـكنه فى لغة صريحة : « إن لك من رجاحة العقل نصيباً يعادل ما لك من جمال » . وقد تـكون هذه العبارة صحيحة لو أننا فهمناها حرفيا ولـكن بطم لايغضب على الإطلاق ولايرتبك ، وإنما يعقب على ذلك بمقطوعة تدل على حكمة حقة وإن كانت حكمة ساذجة

إن الفـكاهة الرفيعة فى هذا المنظر تـكمن فى الطريقة التى يبعث بها كل من بطم وتيتانيا الراحة فى قلب الآخر . وعندما يقول بك عبارته المأثورة عن البشرية فى المنظر التالى « يا إلهى ، كم هم حمقى هؤلاء القوم ! » ـــ فإننا قد لانفهم روح التهكم والسخرية الذى تنطوى عليه هذه العبارة ، فنحن حقا حمقى ، ولـكن ثمة ما هو أكثر حماقة من حماقة البشر الطبيعية . وحتى بك ـــ أحسن الجان ـــ ليس

على حق كبير فى سخريته وتنديده » ، على حد قول بطم .

إن هذا التناقض أو هذه المفارقة بين تيتانيا و بطم هى لب الملهاة . وقد كررها شيكسبير فى عدة صور مختلفة (وهى تتجلى بين ملفوليو وسير توبى بلسن فى ملهاة الليلة الثانية عشرة ، و بين دون جون ودوجبرى فى ملهاته جعجعة ولا طحن ، ثم بين جميع شخصيات ملهاة « كما تهواه » من الدوقين بما حوته رأسهما من خيالات إلى «أودرى» الغبية الخاوية الرأس ، الآمنة الراضية عن دعارتها الفاضحة) . بيد أن جميع الكتاب الفكاهيين يستخدمون هذه المفارقة كثيراً. فتشوسر مثلا يستخدمها فى المقابلة بين شخصية بريوريس — وزوجة باث و بين ينابر ومايو فى « قصة التاجر » . و يستخدمها سرفانتس فى الثنائى الخالد دون كيشوت وسانكو بانزا كذلك يكثر فليدنج[١] من استخدامها (مثال ذلك عندما يهبط توم جونز[٣] فجأة من عليـاء تغنيه بفضائل صوفيا وسحرها ويرتمى فى أحضان مولى سيجريم ، أو عندما يكتشف الفيلسوف سكوير جالسا القرفساء خلف الستار فى غرفة نوم مولى) . وتقوم شهرة برنارد شو ككاتب فكاهى على إدراكه لهـذه الثنائية فى الطبيعة البشرية وعلى خياله الذى يجسمها و يمسرحها .

وهذا هو مناط الأهمية فى ملهـاة ، « حلم ليـلة فى منتصف الصيف » إنه فهم عميق للطبيعة البشرية ، تلك الطبيعة المتناقضة التى تجمع بين التهذيب والرقة البالغة و بين الغرائز البهيمية فى آن واحد . ولم يكن شيكسبير شاعرا فحسب ، وإنما كان أيضا كاتبا مسرحيا أتقن فن المسرح منذ أن اشتغل به . وعلى ذلك فان تيتانيا

---

(١) هنرى فيلدنج Henry Fielding (١٧٠٧–١٧٥٤) .

(٢) فى حكاية بريوريس — وكل القصص المذكورة من قصص كنتربورى Canterbury Tales (المراجع) .

(٣) فى قصته التى تحمل هذا الاسم وظهرت سنة ١٧٤٩ (المراجع)

وبطم ليسا مجرد شخصيتين ناضجتين — بل هما رمزان . فثمة تهكم فى حديث تيتانيا الذى يبدأ بقولها : « لا ترغب فى الخروج من هذه الغابة ... » فهى حقاً حورية من مرتبة ممتازة ، ولكن لاهى ولا أى حورية أخرى تستطيع أن تنقى نفوسنا مما رسب فيها . وحتى لو نجحت فى ذلك فإننا لن نكون أحسن حالا مما كنا عليه . ففى كل منا يقبع شىء من تيتانيا ومن بطم (وانظر كيف تجلت عبقرية شيكسبير فى اختيار هذين الإسمين [١] !) .

وإلى هنا نكون قد وصلنا إلى الملهاة الشاعرية التى تضع شيكسبير فى مرتبة بذاتها مستقلة عن معظم كتاب المسرح وفوقهم جميعاً . ففى هذا المنظر الذى يتدرج من الهزل الفج إلى الملهاة الشاعرية ، نجد كل ما نحتاج إلى معرفته عن الأسلوب الفكاهى . ولكن قليلا من الملاهى نسبياً هى التى تصل إلى هذا المستوى . فمناظرها تقترب عادة من الحياة الواقعية ، وهى تكاد تومىء دائماً إلى التناقض أو التغير الأساسى فى طبيعة البشر من المثل الأعلى والواقع . ولكنها تصور فى الوقت ذاته كل نوع من أنواع الصدام الناجم عن الأفكار والأمزجة المتباينة وخير مثال لهذا النوع من الملهاة التى تعالج حياتنا اليومية هو رواية « ترسترام شاندى » . ويجب أن نلاحظ أن أسلوب ستيرن [٢] غير المنظم فى سرد القصة وعادته المثيرة فى ترك ثغرات فى الصفحات (يضع فيها علامة *) ليملأها القارىء بخياله مما يضايق هذا القارىء أحياناً — يجعل من الصعب علينا أن ننتقى أية قطعة توفى الكاتب حقه الكامل من الإنصاف ، ومع ذلك فسوف نورد هنا منظراً من « المجلد الخامس » (الفصلين ٣١ ، ٣٢) يصور فى جلاء الشخصيات الأربع الرئيسية : وولتر شاندى « والدى » ، وشقيقه توبى ، وخادم توبى « الأومباشى

---

(١) كلمة bottom فى اللغة الانجليزية معناها « العجز » بضم الجيم أو المدبر — وتيتانيا ملكة الحوريات ومن تابعات ديانا .

(٢) لورنس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣—١٧٦٨) .

ترم » ، ثم القس يوريك . يتحدث وولتر شاندى عن سلطة الآباء على أبنائهم فيقول :

قال « والدى » فى غير اكتراث وقد أوشك أن يغلق الكتاب : « لقد دفعنى إلى هذا التفكير مجرد رغبتى فى أن أبين أساس العلاقة الطبيعية بين الأب وابنه ، سواء فيما يتعلق بالحق أو بالسلطة الشرعية ، وذلك عن طريق :

١ — الزواج

٢ — التبنى

٣ — الاعتراف بالبنوة

٤ — الولادة — وسوف أتناولها جميعاً وفقاً لهذا الترتيب » .

فاجاب القس يوريك قائلا : « إننى لا أعلق أهمية كبيرة على إحدى هذه الطرق . فإن هذا الفعل فى رأيى ، وبخاصة فى الحالة الأخيرة ، يخلى الطفل من المسئولية بقدر ما يعطى السلطة للأب » .

فقال والدى محتداً : « إنك لمخطىء ولهذا السبب الواضح * * * * * * * * * * وأنا أعلم أن الطفل لهذا السبب لا يكون كذلك فى رعاية الأم » .

فاجاب يوريك : « ولكن نفس الشيء ينطبق عليها » .

وهنا قال والدى : « إنها هى نفسها خاضعة لسلطة غيرها » .

ثم أومأ برأسه ووضع إصبعه على جانب أنفه وأضاف قائلا : « زد على هذا أنها ليست العامل الرئيسى » .

فأخرج عمى توبى غليونه من فمه وقال مقاطعا : « العامل الرئيسى فى ماذا ؟ »

ولكن والدى واصل حديثه غير ملتفت إلى عمى قائلا : « غير أن هذا لا يمنع الابن بطبيعة الحال من أن يوفيها حقها من الاحترام . وتستطيع أن تقرأ هذا

بالتفصيل يايوريك فى القسم العاشر من الفصل الحادى عشر من المجلد الأول من « تشريع جستنيان » .

ويجيب القس يوريك : « وأستطيع أن أقرأه أيضاً فى «كتاب الإيمان »

وهنا قال عمى توبى : « أجل ، إن ترم يستطيع أن يعيد كل كلمة منه عن ظهر قلب »

ولم يحتج والدى على مقاطعة ترم له وهو يتلو من « كتاب أصول الإيمان » .

فقال عمى توبى : « لعمرى إنه يستطيع . إسأله يامستر يوريك أى سؤال يحلو لك » :

فقال القس يوريك فى دعة ورقة : « الوصية الخامسة ياترم » .

وهنا قال عمى توبى محتدا : « إنك لاتسأله كما ينبغى » . ثم ألقى أمره إلى ترم صارخاً : « الخامسة » !

فاجاب الأمباشى : « ولكننى يجب أن أبدأ بالوصية الأولى يا سيدى » .

وهنا لم يتمالك القس يوريك نفسه من الابتسام .

فحمل الأومباشى عصاه على كتفه كما لو كانت بندقية ، ثم توجه إلى منتصف الغرفة حيث وقف وقال مخاطبا القس : « لعلك لاتدرك يا سيدى أن هـذا يتطلب منى ما يتطلبه التدريب فى ميدان القتال سواء بسواء » .

ثم صاح فى لهجته العسكرية : « ضع يدك اليمنى على الزناد » . وأخذ يؤدى الحركة وهو يقوم بالنداء . ثم راح يلقى الأوامر لنفسه وينفذها واحداً فى إثر الآخر : « اوزن الزناد » « دع الزناد » .

ثم وجه القول إلى القس : « وهكذا ترى يا سيدى ان كل حركة تؤدى إلى

التي تليها . والآن فإنني على تمام الاستعداد ، وما على سيدى الضابط إلا ان يبدأ في إلقاء اوامره » .

فصاح عمى توبى وقد وضع يده إلى جانبه : « الأولى » !

ثم قال ملوحاً بغليونه كما لو كان يلوح بالسيف على رأس فصيلة من الجنود : « الثانية » ! — بينما راح الأومباشى يتلو الوصايا واحدة بعد واحدة ، حتى إذا فرغ من الوصية التى تقول « أكرم أباك وأمك » حنى رأسه قليلا ثم عاد إلى مكانه فى ركن الغرفة .

وهنا قال والدى : « إن كل شىء فى هذا العالم حافل بالدعابة — وبالنكتة والثقافة أيضا — لو أننا نجحنا فى اكتشافها . فهذه هى « إسقالات » بناء الثقافة دون البناء ذاته. إنها المرآة التى يرى فيها المربون والمفكرون والمعلمون والحكام ومدرسو اللغة اللاتينية والمعلمون المشاءون أنفسهم ... على حقيقتها . أوه يا يوريك ! ثمة قشرة خارجية تنمو مع العلم والمعرفة لا يعرف هؤلاء كيف يطرحونها عنهم . ذلك أن العلوم قد تحفظ عن ظهر قلب ، أما الحكمة فليست كذلك » .

وهنا ظن القس يوريك أن الوحى قد هبط على والدى .

وواصل والدى كلامه قائلا : إننى على استعداد هذه اللحظة لأن أهب كل ثروة عمتى « دنيا » للأعمال الخيرية (تلك الأعمال التى لم يكن والدى بهذه المناسبة يعرف شيئاً عنها) إذا كان الأومباشى يفقه أى فكرة واضحة عن أى كلمة من الكلمات التى رددها » .

ثم استدار إلى الأومباشى وقال له : « أرجو يا ترم أن تخبرنى ماذا تعنى بقولك أكرم أباك وأمك » ؟

فأجاب ترم : « أعنى يا سيدى أنه يجب أن اساعدها بتسعة بنسات من أجرى كل يوم عندما يتقدم بهما العمر » .

فسأله القس يوريك : « وهل فعلت ذلك يا ترم » ؟

فأجاب عمى توبى : « لقد فعل حقا »

فنهض القس يوريك من مقعده وأمسك بالأومياشى من يده وهتف به : «إنك ياترم إذن أحسن مفسر لهذا الجزء من الوصايا العشر . وأنا أقدرك من أجل ذلك يا أومياشى تريم أكثر مما لو كنت قد اشتركت فى كتابة التلمود نفسه » .

إن التأثير الذى تحدثه هذه القطعة أقل تركيزا وتعقيدا من التأثير الذى أحدثه مشهد دتيتانيا فى مسرحيته « حكم ليلة فى منتصف الصيف » . ولكنه تأثير مع ذلك محكم للغاية . فقد كانت لدى ستيرن قدرة على تخيل مايدور فى عقول البسطاء السذج وهم يعملون فى محيطهم الاجتماعى ، وعلى أن يؤلف من ذلك مشهدا يقوم أساسا على الحوار . فعلى الرغم من قول يوريك الأخير (ذلك القول الذى يتسق تماما مع شخصيته) ، فإن المنظر لايرمى إلى أى موعظة وإنما هو عبارة عن عرض لخصائص أخلاقية عادية

إن كلا من المشهدين السالفين يبعث على الضحك . ولكن شرح النكت لا يجازى عادة إلا بالجحود . ومادمت قد أسهبت فى شرح النكت التى احتواها المشهد المقتبس من شيكسبير ، فلا أظن أن من الضرورى الآن أن أقول أكثر مما قلت عن ستيرن . ولكن الملهاة لاتقوم دائما على المادة التى تبعث على الضحك ولذلك سأنتقل الآن إلى مشهدين يحتويان على شىء من الألم ، أحدهما للكاتبة الروائية جين أوستن والآخر للمؤلف المسرحى برنارد شو .

والمشهد الأول مأخوذ من رواية «إما» ، ويعتبر ذروة القصة • وهى تقع فى الفصل السابع والأربعين، حيث تتحدث البطلة إما ودهاوس إلى القاصر الموضوعة تحت وصايتها هارييت مميث وهى التى اعتقدت أنها أصيبت بخيبة أمل عندما علمت بخطبة فرانك تشرشل إلى جين فيرفاكس :

تقول إما :

— لم يكن لدى ادنى شك قبل ذلك بساعة فى أن مستر فرانك تشرشل يمكن أن يولى جين فيرفاكس أى اهتمام. ولكنى متأكدة أنى لو عرفت ذلك لأطلعتك عليه على سبيل التحذير .

وتصيح هاريت فى دهشة وقد امتقع وجهها : « أنا ؟ ! ... وعلام تحذريننى؟ أتظنين أننى أهتم بمستر فرانك تشرشل ؟ »

وتجيبها إما مبتسمة : « يسعدنى أن أسمعك تتحدثين عن هذا الموضوع فى ثبات وشجاعة . ولكن لا أظنك تنكرين أنه يأتى وقت — وهو ليس ببعيد — كنت أفهم فيه أنك تهتمين به » .

— به ؟ .. أبدا ، أبداً ! .. كيف يمكن أن تسيئى فهمى هكذا يا عزيزتى مس وودهاوس ؟ (ثم تستدير منقبضة) .

وتهتف بها إما بعد برهة من الصمت : « هاريت .. ماذا تقصدين ؟ ماذا تعنين بحق السماء بقولك تسيئين فهمى ، ؟ هل أعتقد إذن أنك ... »

ولكنها لم تستطع أن تتفوه بكلمة أخرى ، إذ اختنق صوتها وجلست تنتظر إجابة هاريت وهى واجفة .

غير أن هاريت التى كانت تقف غير بعيد منها مشيحة بوجهها عنها ، ظلت صامتة برهة . وعندما همت بالكلام كان صوتها متهدجاً كصوت إما :

— لم يكن من الواجب أن أظن أنك يمكن أن تخطىء فى فهمى . فأنا أعرف أننا اتفقنا على ألا نذكر اسمه على الإطلاق . ولكن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنه أرفع منزلة وأعلى قدرا من أى شخص آخر ، فأنا لم يخطر لى أن كلامى قد يحمل على أنه يعنى شخصا آخر . الحق أنى لا اعرف شخصا يستطيع أن يرفع

بصره مستر فرانك تشرشل وهو فى صحبة أى إنسان آخر . وإنى لأرجو أن يكون لدى من الذوق ما يجعلنى لا أفكر فى مستر فرانك تشرشل هذا الذى ليس كمثله رجل آخر . كما أن من المدهش أن تسيئى فهمى هكذا . وإنى لمتأكدة — لولا اعتقادى أنك كنت تستحسنين تماما ما أفعل وتقصدين مساعدتى فى علاقتى به — إننى كنت منذ البداية أنظر إلى مجرد الجرأة على التفكير فيه من الوقاحة بمكان . فلو أنك لم تحدثينى عن تلك الأشياء البديعة التى حدثت ، عن الزيجات التى تمت رغم التفاوت فى منزلة الزوجين (ولقد كانت هذه كلماتك بالحرف الواحد) ، لما تجرأت بادىء الأمر أن أذعن ! . . . لم أكن لأظن أنه من الممكن . . . ولكن لو أنك أنت التى صاحبته دواماً . . .

وهنا تصيح إما وهى تستجمع قواها : هاريت ، لنفهم كل منا الأخرى الآن ، حتى لا ندع مجالا لخطأ أكبر . أتتحدثين عن مستر نايتلى ؟

— بكل تأكيد . لم أكن لأفكر فى شخص سواه . وقد ظننت أنك تعلمين هذا . وكان ذلك واضحا كل الوضوح عندما تحدثنا عنه .

وتجيبها « إما » فى هدوء مصطنع : كلا ، لم يكن هذا واضحا تماما . فقد بدا لى حينئذ أن كل ما قلته إنما يتعلق بشخص آخر ، حتى لأستطيع أن أؤكد أنك ذكرت اسم مستر فرانك تشرشل . فأنا واثقة من أنك تحدثت عن الجميل الذى قدمه لك مستر فرانك تشرشل عندما حماك من أولئك الغجر .

— أوه يا آنسة ودهاوس ، كيف تنسين ؟

— عزيزتى هاريت ، إننى أذكر تماما ما قلته فى تلك المناسبة . لقد قلت لك : إننى لأجد شيئا غريبا فى علاقتك به ، وإنها كانت علاقة طبيعية تماما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الجميل الذى قدمه لك. ولقد وافقت أنت على ذلك ، وعبرت بحرارة عن شعورك نحو ذلك المعروف ، بل وذكرت ما اعتمل فى نفسك عندما رأيته يتقدم منك لينقذك . لقد انطبع ذلك فى ذاكرتى تماما .

فصاحت هاربيت : يا إلهى ! لقد أدركت الآن فقط ما كنت تعنين . إنى كنت أتحدث فى ذلك الوقت عن شىء مختلف تماما . فما كنت أقصد الفجر ولا مستر فرانك تشرشل . كلا (وتقولها فى شىء من التعالى) . . لقد كنت أقصد مناسبة أعز . كنت أعنى قدوم مستر نايلى طالبا يدى للرقص عند ما لم ينهض مستر ألتون ليراقصنى ولم يكن فى القاعة زميل آخر للرقص . ذلك هو الجميل الذى كنت أتحدث عنه . وتلك هى الأريحية والشهامة . ذلك هو المعروف الذى جعلنى أشعر أنه أسمى من أى مخلوق على ظهر الأرض .

وتقول إما . يا إلهى ! يا لها من غلطة شنيعة يؤسف لها حقا . ماذا عسانا فاعلتان ؟

— ما كنت لتشجعينى إذن لو أنك فهمتنى ؟ ومع ذلك ، فلم يكن من الممكن أن أكون أكثر نكداً منى الآن لو كان الموقف مع ذلك الشخص الآخر . أما الآن ، فمن الممكن أن ...

ثم توقفت برهة . أما إما فلا تقوى على الكلام .

وتواصل هاربيت كلامها قائلة : « إننى لا أعجب من أنك تشعرين بفارق كبير بين الإثنين كما هو الحال بالنسبة لى أو بالنسبة لأى شخص آخر . فلا بد أنك تعتقدين أن أحدهما يفوقنى بمراحل أكثر مما يفوقنى الآخر . ولكنى أتعشم يا مس وود هاوس أنه لو فرضنا ... أن ... رغم ما فى ذلك من غرابة ... ولكنك تعلمين أن تلك هى كلماتك : إن هناك أشياء أكثر غرابة من هذا قد حدثت ، وأن ثمة زيجات تمت رغم التفاوت فى منزلة الزوجين وهو تفاوت يفوق التفاوت بين مستر فرانك تشرشل وبينى . وعلى ذلك فالأمر يبدو كما لو أن شيئاً كهذا قد حدث من قبل — وإذا ما أسعدنى الحظ و ... — إذا كان مستر نايتلى ... — إذا كان لا يعترض حقا على ذلك التفاوت ، فإنى أرجو ياعزيزتى مس وود هاوس ألا تعترضى أنت عليه أيضا وألا تحاولى وضع عقبات فى طريقنا . ولكننى واثقة — أنك أطيب من أن تفعلى .

وكانت هاريت واقفة بجوار النافذة . فاستدارت إما نحوها ونظرت إليها وقد تملكها الفزع ثم قالت مسرعة :

— وهل لديك أية فكرة عما إذا كان مستر نايتلى يبادلك الحب ؟

فأجابت هاريت فى تواضع ولكن فى جرأة : أجل ، يجب أن أعترف بذلك !

وراغ بصر إما فى الحال ، وجلست برهة تفكر فى صمت . وكانت هذه البرهة كفيلة بأن تجعلها تتعرف على مكنون قلبها فإن عقلا مثل عقلها خليق بأن يمعن فى التفكير بعد أن تطرق إليه الشك . وهاهى ذى قد تعرفت على الحقيقة كاملة غير منقوصة . لماذا كان حب هاريت لمستر نايتلى أسوأ بكثير من حبها لفرانك تشرشل؟ ولماذا يزداد هذا السوء إذا أملت هاريت فى أن يبادلها نايتلى هذا الحب ؟ وخطر لها بسرعة مذهلة أن مستر نايتلى يجب ألا يتزوج سواها !

وكان مسلكها فى تلك اللحظات القصار يشغلها كما كان يشغلها قلبها . . لقد رأته مسلكا مكشوفا تماما كما لم تشاهده أبدا من قبل . لكم كان مسلكها مع هاريت مسلكا معيبا وغير لائق ! أجل ، كم كان قاسياً ، خشنا ، وسخيفا ، مجرداً من الشعور . أى عمى وأى حمق هذا الذى دفع بها إلى ذلك السلوك ! لقد صدمها مسلكها هذا وملك عليها زمام أمرها حتى أنها كانت قمينة بأن تنعته بكل مافى العالم من نعوت قبيحة . ومع ذلك ، فإن قليلا من احترامها لذاتها رغم هذه العيوب ، وقدراً من انشغالها على مظهرها ، وشعورا قويا بالعدالة نحو هاريت (لم يكن ثمة مايدعو إلى أن تشفق على الفتاة التى كانت تعتقد أن مستر نايتلى يحبها — ولكن العدالة كانت تقتضى ألا تسبب لها التعاسة الآن بذلك الفتور) — كل أولئك أكسب «إما» رباطة جأش جعلتها تجلس وتحتمل المزيد من الألم فى هدوء وتتظاهر بالعطف . والحق أنه كان فى مصلحتها أن تتحقق من آخر ما تصبو إليه هاريت من آمال . ولم تكن هاريت قد فعلت شيئاً يجعلها تخسر رعاية «إما» واهتمامها الذى كانت تبديه لها وتحتفظ نحوها به عن طيب خاطر . كما لم تكن تستحق أن تقلل إما من شأنها ، وهى التى لم تكن نصائحها تؤدى بها قط إلى طريق الصواب . ولما أفاقت إما

من تأملاتها وكبحت جماح عاطفتها استدارت مرة أخرى إلى هاريت وراحت تصل ما انقطع بينهما من حديث فى لهجة أكثر حناناً من ذى قبل . وكان الموضوع الذى بدأناه — وهو قصة جين فيرفاكس الرائعة — قد نسى تماما . ذلك أن كلا منهما لم تكن تفكر إلا فى مستر نايتلى وفى نفسها .

إن هذا مشهد ليس فيه ما يدعو إلى الضحك . فهو يتسم بالجد تماما . والقصة متوترة ، كما أن الأسلوب يطابق القصة ويجاريها فى توتره :

« ولكنها لم تستطع أن تتفوه بكلمة أخرى . فقد اختنق صوتها وجلست تنتظر إجابة هاريت وهى واجفة ... وأجابت هاريت فى تواضع ولكن دون أن تبدو عليها أمارة من أمارات الخوف : أجل ، يجب أن أعترف بذلك ! »

ولكن من المؤكد أن هذا المشهد رغم ذلك لايعد مشهدا مفجعاً . صحيح أن الموقف موقف مؤلم وعصيب ، لكنه مع ذلك لا يعد موقفا شاذا على الإطلاق . وإنما هو مجرد حادث من شأن الحمق والجهل فى العالم من ناحية ، والعجلة والغرور من ناحية أخرى ، أن يحدثاه فى أى وقت . وعلى الرغم من أن إما تسلك السلوك الذى يتفق مع المناسبة ، إلا أنها لا تفعل أكثر من ذلك ولاتتجاوزه . فهى شجاعة رابطة الجأش ، ولكنها ليست أكثر بطولة مما يجيزه العقل . « يجب ألا يتزوج مستر نايتلى أحدا سواها » . «لم يكن ثمة داع لأن تشفق على الفتاة التى كانت تعتقد أن مستر نايتلى يحبها — ولكن العدالة كانت تقتضى ألا تسبب لها التعاسة الآن بهذا الفتور ... » . « والحق أنه كان من مصلحتها أن تتحقق من آخر ما تصبو إليه هاريت من آمال . » وأبلغ من هذا كله أن عطفها على هاريت لم يعد أكثر من عطف « ظاهرى » خال من النخوة والسمو . لقد كان شىء لا يعدو ما نتوقعه من الإنسان العادى . ولكن ماذا فى ذلك مما يمكن أن نسميه فكاهة ؟

إذن .. فلنحاول الإجابة عن هـذا السؤال . وأن التأثير العـام للملهاة هو التخفيف من توتر الشعور . غير أن الملهـاة لها لحظاتها من التوتر وقد أردت ان

أسوق مثالا للحظة من هذه اللحظات. وهذا يفسر ما يؤدى إليه الحكم على أى كتاب عن طريق مقتطفات منه من قلة الرضا وعدم الاقتناع ، بل لو كان الحكم مقصورا على أى جزء من كتاب على ضوء أكبر قدرا من نص هذا الجزء . إن هذا يكون أشبه بمحاولة الحكم على رجل من مجرد أقواله أو أفعاله دون الرجوع إلى جوانب حياته الأخرى . ومع ذلك، فإننا عند ما نعرف خلق واحد من الناس معرفة جيدة ، فإن كل ما يقوله أو يفعله يصبح ذا طابع خاص بالنسبة لنا . وينطبق هذا من باب أولى على العمل الفنى ، لأن العمل الفنى أكثر تجانساً من الطبيعة ، وكل جزء من أجزائه يعمل على خلق التأثير العام الذى يتركه فينا العمل الفنى . وعلى ذلك فإن السؤالين الهامين يكونان : أولا : هل تعد مسرحية «إما» بصفة عامة ملهاة؟ ثانيا : هل تتفق القطعة التى استشهدت بها فى السياق الذى وردت فيه مع بقية أجزاء الكتاب ؟ وواضح أن هذين السؤالين لا يمكن الرد عليهما بالقطعة المذكورة قائمة بذاتها . ولكننى تحقيقا للغرض الذى سقته سأفترض أن القطعة تتفق مع السياق الذى وردت فيه مع بقية أجزاء الكتاب ، وأن القصة تعد بوجه عام من نوع الملهاة. فإذا صح هذان الفرضان ، وجب علينا أن نكشف عن نوع الملهاة فى هذا المشهد ، فهو على ما يبدو ليس من النوع الظاهر . على أننى أعتقد أننا سوف ننجح فى هذا :

فأولا : الشخصيتان تفضح كل منهما الأخرى . فهاريت تدل على عجزها واعتمادها على إما فى كل كلمة تقولها وفى الطريقة التى تنطق بها — فيما عدا جملتها المؤثرة الأخيرة — وبخاصة فى توسلها العاطفى إلى إما بألا تتدخل بينها وبين مستر نايتلى : إنها لا تنطوى على أى قدر من التفكير ، وليس لديها إلا ذلك اللون من الذكاء الذى يمكن أن يفسد كل شىء ليتفق مع أية فكرة أو أية عاطفة تسيطر عليها . إنها لم يخطر لها فى بال قط أن تفكر فيما إذا كانت ستنجح كزوجة لمستر نايتلى . وهى تعترف بالتفاوت بينهما ، ولكن أبعد ما يستطيع خيالها أن يصل إليه هو ذلك الرأى الذى بنته على شىء قالته إما والذى يجعله أن مستر نايتلى هو وإما خليقان

بان يغضا النظر عنه . بيد ان هذا القصور وعدم الذكاء هو الذى يجعل منها عقبة كؤودا فى طريق إما . إن السخرية التى تكمن فى الموقف بأكمله لاغموض فيها. وهى لاتخفى على إما عند ماتعترف بأن هاريت «لاتستحق أن يقلل من شأنها ذلك الشخص الذى لم تكن نصائحه تؤدى بها قط إلى طريق الصواب » . فقد كانت إما هى أول من جعل هاريت تنظر إلى نفسها على أنهـا شخص له أهميته . لقد أقنعتها برفض عرض الزواج الذى تقدم به إليها روبرت مارتن بحجة أنه لم يكن سوى فلاح بسيط ، وشجعتها مرتين على أن تكون أكثر طموحا فى الزواج . بل ويجب أن نعترف بأن افتتان هاريت بمستر نايتلى لم يكن ذاخطر فى حد ذاته لو لم تخطىء — دون وعى منها — بالموافقة عليه . وثمة شيئان تقولهما هاريت تفضحان إما أكثر من ذلك : (ياعجبا لأمر هذا المستر فرانك تشرشل !) .

إنى لا أعرف شخصاً يمكنه أن يرفع بصره إليه وهو فى صحبة غيره من الناس ولكن إما نفسها كانت قد فعلت ذلك تماماً . فقـد غازلت فرانك ، بل داعبت خيالها (وإن لم تكن مداعبة جدية) فكرة الزواج منه . ولكنها حتى الآن لم تفكر قط فى الزواج من مستر نايتلى . هذا فضلا عن أن هاريت التى تفتقر إلى الذكاء هى التى أدركت (بطريق الحدس) أن مراقصة مستر نايتلى لها كانت (مناسبة أكثر قيمة) من إنقاذ فرانك لهـا من الغجر . وهكذا تدلنا هاريت مرتين فى هذا المشهد على أنها كانت على صواب وأن إما كانت على خطأ وتتجلى روعة مؤلفة الرواية جين اوستن فى كونها لاتشير إلى هذا ، وإن كان له تأثيره. فى أن تقتنع إما بأنها لم تكن قليلة التبصر وعديمة الرقة فحسب ، وإنما كانت قليلة التفكير وعديمة الشعور أيضا .

على أن مؤلفة القصة وجهت من الأهمية لفضائل إما أكثر مما وجهته لمعايبها . وبينما تزل هاريت بلسانها وتفضح نفسها دون تفكير أو ضابط ، تستطيع إما أن تمسك عن الكلام وتفكر . وبينما يجرف هاريت الوهم ويسوقها الهوس ، يكون أول سؤال تسأله إما بعد أن كشفت ما حدث . هو : « ماذا يمكن أن نفعل ؟ ».

فإن عقلها خلال هذا المشهد يسبق علمها دائما . وهذا الخيال الخصب النشط الذى كان السبب الأول فى أخطائها ، قد أصبح الآن مصدر قوة لها ، لأن : عقلا مثل عقلها خليق بأن يمعن فى التفكير بعد أن يتطرق إليه الشك . » إن مؤلفة الراوية تصورها لنا فى الفقرتين الأخيرتين وقد بينت حقيقة سلوكها فى الماضى ومصيرها فى المستقبل : إنها تندم دون أن تفقد احترامها لذاتها الذى هو حق لها ، وتستعيد سيطرتها على الموقف ، إن نضوجها يتجلى فى دقائق معدودة ، فهى تمر بتجربة حقيقية تفوق ما مرت به خلال الرواية بأكملها . إنها تولى ظهرها إلى الماضى وتعمل على تأمين مستقبلها . وكل مايبقى فى حاجة إلى الكشف عنه هو مايدور فى عقل مستر نايتلى الذى أساءت كل من إما وهارييت الحكم عليه .

فالفكاهة هنا تقدم على تلك التفرقة الواضحة ، بين الشخصيتين ، التفرقة التى تنمو وتتطور بنمو القصة وتطورها ، وعلينا أن نلتمس معظم ذلك فى الفقرتين الأخيرتين . فالفكاهة يمكن أن تكمن فى أفكار شخصية واحدة ، كما تكمن فى الحوار أو الموضوع . وهذه ميزة تنفرد بها الزاوية . أما فى المسرحية play فيجب علينا فيها أن نستنتج هذه الفكاهة الداخلية وإن كان يمكن تصويرها بطريق النجوى أوالحديث الذى يتناجى به الشخص مع نفسه ، وذلك كما فىحديث بندك فى المنظر الثالث من الفصل الثانى من مسرحية « جعجعة ولا طحن » لشيكسبير ، والذى سنسوقه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب.

أما المثل الأخير الذى سوف أورده فيعود بنا مرة أخرى إلى المسرحية فى العصر الحديث : إلى مسرحية « ميجور باربره » لبرناردشو والمشهد ماخوذ من الفصل الثانى حيث تترك باربره جيش الخلاص بعد أن اشتراه أبوها اندرشافت صانع الذخيرة وصاحب الملايين . وحتى أدولفس كيوزنس (الذى يحبها) ينضم إلى الأعداء بعد أن يقع تحت تأثير أندر شافت .

مستر بينز : باربره ، جينى : لدى أخبار سارة .. أخبار رائعة للغاية (تسرع جينى إليها) . لقد أجيبت صلواتى . ألم أقل لك إنها سوف تجاب ياجينى ؟

جينى : أجل ، أجل .

باربره (تقترب من الطبلة) : هل حصلنا على ما يكفى من المال للإنفاق على الملجأ ؟ .

مسز بينز : أتعشم أن نحصل على مال يكفى للإنفاق على جميع الملاجىء . فقد وعد لورد ساكسماندهام بدفع خمسة آلاف جنيه ...

باربره : يا للفرحة !

جينى : ما أروع هذا !

مسز بينز : إذا ...

باربره : « إذا » ! . إذاً ماذا ؟ ...

مسز بينز : ... إذا تبرع خمسة رجال آخرون فدفع كل واحد ألف جنيه حتى يصير مجموع المبلغ عشرة آلاف جنيه .

باربره : ومن عسى أن يكون لورد ساكسمندهام ؟ إنى لم أسمع عنه قط .

أندر شافت (وقد انتشرت أذناه عند سماع اسم اللورد وأخذ يرقب باربره عن كثب) . إنه حامل لقب جديد يا عزيزتى . ألم تسمعى عن سير هوراس بودجر؟ .

باربره . بودجر ؟ هل تقصد صاحب معمل تقطير الخمور ؟ ... ويسكى « بودجر » ! ...

أندر شافت : أجل ، هو بعينه . إنه واحد من أعظم فاعلى الخير . فقد أصلح كاتدرائية ها كنجتون وصار واحد من النبلاء من أجل ذلك . كما تبرع بنصف مليون جنيه لحزبه السياسى فأنعم عليه بلقب بارون .

شيرلى : وماذا عساهم يمنحونه مقابل الخمسة الآلاف الجنيه ؟

أندر شافت ، لم يعد ثمة شيء يمنحونه إياه . ومن أجل ذلك أعتقد أن الخمسة الآلاف الجنيه قد دفعت لتخلص روحه .

مسز بينز : فلتخلصها له السماء ! أوه يامستر أندر شافت ، إن لك بعض أصدقاء أثرياء للغاية . ألا يمكنك أن تساعدنا فى جمع الخمسة الآلاف المتبقية ؟ إننا سوف نعقد اجتماعا كبيرا بعد ظهر اليوم فى « القاعة الكبرى » بشارع « مايد إند » . وإذا استطعت فقط أن أعلن أن سيدا قد حضر إلى هناك لتأييد لورد سا كسمند هام، فإن الآخرين سوف يحذون حذوه . ألا تعرف أحدا ؟ هل يمكنك ؟ هل ترغب فى ذلك ؟ (تغرورق عيناها بالدموع) اوه ! فكر فى أولئك الفقراء يا مستر أندرشافت . فكر فى ضخامة هـذا المبلغ بالنسبة لهم وتفاهته بالنسبة لرجل عظيم مثلك .

أندر شافت (فى شهامة متكلفة) : إن رفض طلبك مستحيل يا مسز بينز ، وأنا لا أستطيع أن أخيب ظنك . كما لا يمكننى أن أحرم نفسى متعة إقناع بودجر بالتبرع . ولذلك فسوف تحصلين على الخمسة الآلاف الجنيه .

مسز بينز : شكرا لله !

أندر شافت : ألا تشكرينني ؟ .

مسز بينز : أوه ! لا تحاول السخرية بى ياسيدى . لا تخجل من أن تكون رجلا صالحا . إن الله سوف يباركك كثيرا ، كما ستكون صلواتنا بمثابة حصن منيع يدرأ عنك الخطر طيلة أيام حياتى . (فى شيء من الحذر) إنك سوف تعطينى الشيك لأقدمه فى الاجتماع ، أليس كذلك ؟ جينى ، إذهبى واحضرى قلما ومحبرة . (تجرى جينى نحو الباب) .

أندر شافت : لا تزعجى الآنسة بيل ، فإننى أحمل قلمـا (تتوقف جينى . ويجلس هو إلى المنضدة ليكتب الشيك . ينهض كيوزنز ليفسح له مكانا أوسع . الجميع يرقبونه فى صمت) .

بيل (فى صوت خفيض ساخـــر إلى باربره) . وماذا عسى أن يكون من الخلاص فى الوقت الحاضر ؟.

باربره : قف ! (يتوقف أندرشافت عن الكتابة . يستدير الجميع نحوها وقد تملكتهم الدهشة) مسز بينز : هل حقا ستأخذين هذا المبلغ ؟

مسز بينز (مندهشة) : ولم لا يا عزيزتى ؟

باربره : لم لا ؟! ... هل تعرفين من يكون والدى ؟ هل نسيت أن لورد ساكسماند هام هو « بودجر » صانع الويسكى ؟ هل تذكرين كيف توسلنا إلى مجلس المقاطعة ليمنعه من كتابة (ويسكى بودجر) بحروف مضيئة تلمع من بعيد فى الأفق ، حتى لا يستيقظ أولئك المساكين الذين راحوا ضحية الخمر والذين يقضون ليلتهم على الكورنيش[1] ، فتنفتح أعينهم على تلك اللافتة البغيضة التى تذكرهم بحاجتهم المقيتة إلى الخمر ؟ هل تعلمين أن أسوأ شىء كان على أن أحارب هنا ليس هو الشيطان ، وإنما هو بودجر ، بودجر . بودجر . بما له من ويسكى ومعامل تقطير وحانات ؟ هل تنوين أن تجعلى من ملجئنا حانة أخرى من حاناته ثم تطلبين منى أن أديرها ؟

بيل : وهو فوق ذلك ويسكى متعطن فاسد .

مسز بينز : عزيزتى باربره . إن للورد ساكسماندهام روحا تبغى الخلاص شأن أى واحد منا . وإذا كانت السماء قد وجدت سبيلها إلى حسن استخدام أمواله . فهل لنا أن نعرقل إجابة صلواتنا ؟

باربره : إنى أعلم أن له روحا تنشد الخلاص . دعيه ينزل هنا وسوف أبذل

---

(١) كورنيش فكتوريا Victoria Embankment على نهر التيمز بلندن، ويمتد من وستمنستر Westminster حتى بلاكفرايزر Blackfriars . وكان يأوى اليه فى وقت من الأوقات المتشردون والمعدمون .*.

جهدى فى مساعدته على نيل خلاصه . ولكنه يريد أن يرسل لنا شيكه ليشترينا به ثم يمضى فى شروره كشأنه دائما .

أندرشافت (فى تعقل يتبين كيوزنز وحده ما ينطوى عليه من سخرته) : عزيزتى باربره . إن الخمر سلعة ضرورية للغاية ، فهى تشفى المرضى ...

باربره : إنها لا تفعل شيئا من هذا .

أندرشافت : حسنا ، فهى تساعد الطبيب : لعل هذا التعبير يكون اقل مثاراً للجدل . إنها تجعل الحياة محتملة فى نظر ملايين الناس الذين لا يحتملون وجودهم لو أنهم كانوا فى وعيهم تماما . إنها تجعل البرلمان قادرا على أن يفعل أشياء فى الحادية عشرة مساء لا يقدم على إتيانها شخص راشد فى الحادية عشرة صباحاً . هل ذنب بودجر أن هذه الهدية الثمينة ينبذها أقل من واحد فى المائة من الفقراء ؟ (يستدير ثانية إلى المائدة ثم يوقع على الشيك) .

مسز بينز : باربره ، هل يزيد شرب الخمر أم يقل لو جاءنا فى الغد جميع أولئك المساكين الذين نسعى إلى تخليصهم ووجدوا أبواب ملاجئنا موصدة فى وجوههم ؟ إن لورد ساكسماند هام يعطينا النقود لكى نوقف شرب الخمر لكى تنتزع منه تجارته .

كيوزنز (فى خبث) : إنها تضحية بالذات خالصة من جانب بودجر ؟ فبورك فى عزيزنا بودجر ! (باربره توشك أن تنهار عندما يتخلى عنها أدولفس أيضاً) .

أندرشافت (يمزق الشيك ويضع الدفتر فى جيبه وهو يذهب إلى مسز بينز ماراً بكيوزنز) : وأنا أيضاً يا مسز بينز أطالب بقليل من التنزه عن الغرض . فكرى فى عملى ! فكرى فى الأرامل واليتامى ! . . فى الرجال والصبيان الذين مزقت أوصالهم القنابل وحمم أبدانهم الديناميت (يقشعر بدن مسز بينز ولكن أندرشافت يمضى فى كلامه فى غير هوادة) ... فى بحار الدماء التى لم ترق قطرة

واحدة منها من أجل قضية عادلة ! فى المحاصيل التى نهبت ! فى الفلاحين الآمنين — النساء منهم والرجال — الذين أجبروا على زراعة حقولهم وقد أضناهم الجوع، وسلطت فوق رءوسهم سيوف العدو ! فى قسوة أولئك الجبناء الذين يبقون فى أوطانهم ويحثون غيرهم على القتال من أجل إشباع غرورهم وتظاهرهم بحب الوطن! كل هذا يزيد من ثروتى : فكلما امتلأت الصحف بهذه الأنباء كلما زاد ثرائى وكثرت أشغالى . والآن ، فإن عملك هو التبشير بالسلام على الأرض والمحبة بين الناس . (يشرق وجه مسز بينز مرة أخرى) إن كل شخص تنجحين فى هدايته لهو صوت ضد الحرب . (تتمتم مسز بينز بالصلاة) . ومع ذلك فأنا أعطيك هذا المبلغ لأساعدك على الإسراع فى إلحاق الخراب بتجارتى . (يناولها الشيك) .

كيوزنز (يصعد فوق المقعد وقد استخفته النشوة) : إن العصر الألفى السعيد الجديد سوف يبدأ بتضحية أندوشافت وبودجر . فلتفرحوا ! (يخرج من جيبه عصوى [1] الطبلة ويلوح بها فى الهواء) .

مسز بينز (تتناول الشيك) : كلما طالت أيامى على الأرض، لمست دليلا جديداً على أن هناك « خيراً سرمديا لا نهاية له » يدفع كل شىء نحو الخلاص ، عاجلا أو آجلا . فمن كان يظن أن أى خير يمكن أن ينجم عن الحرب والخمر ؟ ومع ذلك فإن فوائدها قد تحققت اليوم وجرت تحت أقدام الخلاص حتى يمكن أن يقوم بعمله المبارك (تغلبها الدموع) .

جينى (تجرى نحو مسز بينز وتطوقها بذراعيها) عزيزتى ! إن هذا التوفيق رائع حقاً .

كيوزنز (فى نوبة من السخرية) : فلنقتنص هـذه الفرصة السانحة ، ولنمض

---

(١) مثنى عصا .

إلى الاجتماع الكبير فوراً . معذرة لحظة واحدة (يندفع نحو الملجأ . تأخذ جيني دفها [1] من فوق الطبلة) .

مسز بينز : مستر أندرشافت ، هل رأيت قط ألف شخص يحركهم دافع واحد وهم يركعون للصلاة ؟ أحضر معنا إلى الاجتماع ، فسوف تخبرهم باربره بأن جيش الخلاص قد أنقذ ، وأنك أنت الذى أنقذته .

كيوزنز (يعود مندفعاً من الملجأ حاملا علماً « وبوريا » ويقف بين مسز بينز وأندرشافت) : ستحملين أنت العلم إلى أول شارع يا مسز بينز (يناولها العلم) . أما مستر أندرشافت فهو عازف بورى موهوب ، وسوف يعزف لنا « مارش الخلاص » . (جانباً إلى أندرشافت وهو يدفع إليه البورى) إعزف يا مكيافيالى إعزف !

أندرشافت (جانباً إلى كيوزنز وهو يتناول منه البورى) : فليذهب البورى إلى صهيون ! (يسرع كيوزنز إلى الطبلة ويتناولها ثم يثبتها فوق كتفيه . يواصل أندرشافت كلامه قائلا بصوت مرتفع :) سوف أبذل جهدى . وبودى لو استطعت أن أصاحب النشيد بنغمات « الباس » الخفيفة .

كيوزنز : إنه نشيد الزواج فى إحدى اوبرات الموسيقار دونيزيتى(٢) ولكننا عدلنا فيه . إننا نعدل كل شىء هنا إلى أحسن ، بما فى ذلك بودجر . إنك تذكر النشيد : « من أجلك أيها الفرح العظيم » (بمصاحبة الطبلة) رام تام تى تام تام تام ، تام تام تى تا .

باربره : إنك تبعث فى نفسى الأسى يا عزيزى .

---

(١) الدف : الرق .

(١) جايتانو دونيزيتى Gaetano Donizetti (١٧٩٧–١٩٤٨) : ملحن ايطالى ألف عدة أوبرات أشهرها « لوتشيادى لاميرمور » (١٨٣٥) .

كيوزنز : وماذا يهم الأسى فى قليل أو كثير هنا ؟ . تنزل ديونيزوس أندرشافت . ولقد أصابنى مس ...

مسز بينز : تعالى يا باربره . أجل ، يجب أن تساعدنى عزيزتى « الميجور » فى حمل العلم .

جينى : نعم ، نعم يا حبيبتى « الميجور » :

كيوزنز (ينتزع الدف من يد جينى و يقدمه إلى باربره دون أن يتفوه بكلمة) .

باربره (تتقدم قليلا مرتعدة وقد وضعت الدف خلفها ، فى حين يدفع كيوزنز الدف ثانية إلى جينى ثم يتوجه نحو الباب) : أستطيع أن أحضر .

جينى : لا تستطيعين ؟ !

مسز بينز (وقد اغرورقت عيناها بالدموع) : باربره — هل تظنين أنى أخطأت بأخذ النقود ؟

باربره (تندفع نحوها وتقبلها) : كلا ، كلا . فليساعدك الله يا عزيزتى . بل يجب عليك أن تأخذى النقود ، فأنت تنقذين جيش الخلاص . اذهبى وأرجو لك اجتماعاً عظيما .

جينى : ولكن ألا تأتين أنت ؟

باربره : كلا (تبدأ فى نزع الشارة الفضية[1] من ياقتها) .

مسز بينز . باربره — ماذا تفعلين ؟

جينى : لماذا تخلعين شارتك ؟ لا يمكن أن تتركينا يا ميجور .

باربره (بهدوء) : والدى ... تعالى هنا .

---

(١) الشارة التى ترتديها عضوات جيش الخلاص .

أندرشافت (يتقدم نحوها) : عزيزتى ! (وعندما يرى أنها تهتم بتثبيت الشارة في ياقته يتراجع نحو الحائط وقد تملكه شيء من الذعر) .

باربره (تتبعه) : لا تخف (تثبت له الشارة ثم تتراجع نحو المائدة بحيث يراه الآخرون فى وضوح) هاكم ! إن هذا ليس بكثير بالنسبة لخمسة الآلاف منه . أليس كذلك ؟

مسز بينز : باربره ... إذا كنت لا تنوين الحضور والصلاة معنا فعدينا أنك سوف تصلين من أجلنا .

باربره : إننى لا أستطيع الصلاة الآن . وربما لا أصلى بعد اليوم أبداً .

* * *

وتقييم هذا المنظر أكثر صعوبة من تقييم المنظر السابق نفسه. فهناك الفكاهة قوية واضحة فيه (مثال ذلك قول كيوزنز : « إن العصر الألفى السعيد الجديد سوف يبدأ بتضحية أندرشافت وبودجر » — وهو قول يبعث على الضحك أكثر مما يبعث على السخرية) . ثم هناك هزل عندما يدفع كيوزنز الدف إلى أندرشافت . ومع ذلك فإن هذين العنصرين (الفكاهة والهزل) فى ذلك المشهد يغلب عليهما الجد الذى يكتنف المشهد كله . فالفكاهة والهزل هنا لا يكادان يبعثان على الضحك، بل إنهما هنا بمثابة المثير الذى يحرك التوتر بدل أن يخففه (شأنهما فى ذلك شأن ما يسمى « بالتفريج المضحك » فى المأساة . وهما يذكراننا بالدعابة اللاذعة التى تصدر من المهرج فى مسرحية « الملك ليز ») . فتهكم أندرشافت الذى لا يخلو من خشونة ، يحمل بعض السخرية العرضية عن الألقاب والخمر والأطباء والبرلمان والحرب : وبعض هـذه الموضوعات يتكرر حدوثها فى مسرحيات برنارد شو حتى لتكاد تصل إلى حد العقيدة الراسخة .

ومع ذلك فإن السخرية فى هذا الفصل تبدو وكأنه لا محل لها ، حيث أن التأثير العام لا يتسم بالسخرية . فاستنكار باربره لإعلانات الويسكى يعد دعاية

صريحة ، ومع ذلك فهو يتفق تماما مع المقام ، ثم إنه يضعف عنـد ما تتبين ان موقف باربرة لايمكن تأييده أو الدفاع عنه . فهى نفسها تبدو كشخصية مسرحية حزينة ، تقاوم فى شجاعة جميع الشخصيات الأخرى ، بل العالم الذى تعيش فيه بأسره . وهى ولاشك تستميل عطف الجمهور . ولـكن من الضرورى أن أذكر هنا أننى ختمت هذا المشهد الذى أوردته بأكثر أقوالها حزناً وأسى : فهى تسترد مكانها فى العالم فيما بعد وتستعيد اتزانها وثقتها تماما فى نهاية المسرحية .

وقد سبق أن قلت إن فكرتى عن الملهاة فكرة صارمة ، وأنا أعرف أننى أخاطر بعض الشىء باختيارى هذا المشهد كواحد من أربعة نماذج للملهاة . ولـكننى أعتقد أن جميع مسرحيات برناردشو (فيما عدا مسرحياته القليلة التى تعالج مشاكل معينة مثل (بيوت الأرامل) هى من نوع الملهاة ، وأعتقد أيضاً أننا لا نستطيع أن نفهم برناردشو إلا إذا نظرنا إليه بوصفه مؤلف مسرحيات فكاهية . وسوف أعود إلى الحديث عنه فى فصل قادم . أما الآن فحسبى قبل أن أترك مشهده الذى نحن بصدده أن أرى ملاحظتين : الأولى هى أن برناردشو ، شأن شكسبير ، ضد الغرور أو التحذلق فى آرائه عن اللياقة الفنية ، وهو وإن لم تـكن له ميزة شكسبير فى كونه واحد من أعظم شعراء العالم فهو على استعداد لأن يعمل بأى وسيلة يصل إليها . وهو يهاجم جمهوره كلما وجد إلى ذلك سبيلا . وبالرغم من أن هدفه لايغرب أبدا عن باله ، فإن الوسيلة التى يستخدمها تسلك كل طريق ممكن لإرضاء ذوق الجمهور الذى يرغب فى استمالته : وهو ليس جمهوراً من عشاق الجمال أو الأدباء أو نقاد الأدب . وهكذا تحقق اتهـام بن جونسون لشيكسبير بأنه يفتقر إلى « الفن » . ولست أشك فى أن افتقار برنارد شو إلى الفن سوف يتحقق أيضا عندما يأخذ مكانه الصحيح من التاريخ .

أما الملاحظة الثانية التى أود أن أبديها هنا فهى أن ملاهى برنارد شو هى ملاه من نوع خاص — فهى أحسن ما عرف فى انجلترا من هذا اللون ، واعنى به ملهاة الأفـكار تلك الملهاة التى يمكن أن تختلط بسهولة مع لون آخر ليس من نوع

الملهاة على الإطلاق ، وبالأحرى ملهاة المشكلة أو القصة التى تهدف إلى الدعاية فبرنارد شو لا يهتم أساسا بالأخلاق كما تهتم بها ملهاة الأنماط (النماذج) ، ولا بعلم النفس كما تهتم به الملهاة السلوكية . إنما هدف برنارد شو الأول هو الأفكار : الدور الذى يقوم به ذكاء الإنسان فى العالم الذى يعيش فيه . فى هذا المشهد نجد أن المشكلة لا تكمن فى خلق باربره أو شخصيتها .وإنما فى موقفها وهى ما زالت تتردد بين المثل الأعلى لتحقيق الذات والمثل الأعلى لإنكار الذات . فكل من باربره وكيوزنز قد فشلا فى أول المسرحية فى فهم ما تنطوى عليه طباعهما وأمزجتهما ، ومن ثم فان فلسفتهما كاذبة . ولكن الظروف التى يضعهما فيها الكاتب المسرحى والشخصيات التى يخلعها عليهما ، تسمح لهما بتكييف وجهة نظرهما (أو على الأصح وجهة نظر كل منهما ، حيث أن باربره مسيحية تؤمن بالله وكيوزنز يؤمن بالإنسان) . وشخصيات برنارد شو (على العكس من شخصيات جين أوستن) شخصيات متزنة وهذه الصفة تصبغها بصبغة حزينة ، وإن كان إيمان برنارد شو العميق بذكاء الانسان يتيح لمسرحياته حرية التصرف مما يجعلها لا تخرج أبدا عن حدود الملهاة .

(٤)

يشير جون بالمر[1] فى كتابه : « الملهاة السلوكية » إلى حكمة هوراس وولبول[2] القائلة بأن هذا العالم ملهاة لأولئك الذين يفكرون ، ومأساة لأولئك الذين يشعرون . جون بالمر هذه الحكمة على النحو التالى .

« إن إثارة عواطف الإنسان وانفعالاته قد تحدث فى المتفرجين تأثيراً إما

---

(١) ١٨٨٥–١٩٤٤ وكان اسمه المستعار : فرنسيس بيدنج .

(٢) (١٧١٧–١٧٩٧) سياسى وقصاص انجليزى مشهور ومن أحسن قصصه المغوطية : قلعة أوترانو وله حكايات وأقاصيص نظيفة .

مضحكا وإما مفجعا فإذا كان المؤلف قد قدمها بحيث ينظر إليها المتفرجون من بعيد ، وبحيث تستميل ذكاءهم أكثر مما تستميل مشاعرهم ، فإنه عندئذ يكون قد أحدث تأثيرا مضحكا » .

ولكي نوضح صحة هذه الفكرة يجدر بنا أن نقارن بين مشهد تيتانيا وبطم السابق وبين مشهد آخر لشكسبير تظهر فيه الفظاظة والرقة جنبا إلى جنب ، وأعني المنظر الذي يظهر فيه عطيل وهو يخنق دزديمونا . فهنا نجد لونين التجسيم التناقص الأساسي في طبيعة البشر . ففي « حلم الصيف » نجد تمييزا واضحاً بين الشخصيات : فكل من تيتانيا وبطم ينتميان إلى عالم مختلف بحيث إذا أردنا أن يصبح المشهد مؤثرا فلا بدأن نضفي عليه من الرمزية مايجعله محبوكا كالقصة الرمزية أو المجازية . أما في (عطيل) فالتأثير انفعالي فحسب . ذلك أن هدف شيكسبير الوحيد هو إثارة الحزن فينا . في حين أننا لو شعرنا بأى حزن أو امتعاض عند رؤية تيتانيا وهي تعانق بطم فإن خللا لا بد أن يكون قد حدث في حاسة الفكاهة عندنا ، اللهم إلا إن كان شيكسبير نفسه قد جافى اللباقة أو فقد التمييز ، وهو ما أشك فيه . وقد ينتابنا شيء من الحزن ونحن نشاهد تناقض الطبيعة البشرية أو تنافر الحياة ، ولكن هذا الحزن إنما يعترى العقل وحده دون الشعور .

كذلك فإن المشهد الذي أوردناه في (ترسترام شاندى) لايستميل الشعور ، وإنما يحملنا على تأمل غرائب الطبيعة البشرية في التفكير في ذلك التناقض ، وهو أن أعمال البسطاء كثيرا ما يكون لها وزن أكبر من حكمة المتعلمين . فإذا انتقلنا إلى ذلك المشهد من رواية إما وجدنا أنفسنا في جو مختلف ، إذ يستحيل علينا إلا أن نشارك الفتاتين مشاعرهما ، وحتى إذا كان ذلك ممكنا فإنه قد لا يكون صحيحا . والواقع أن جين أوستن في جميع رواياتها تستميل عطفنا وهي تتابع مصير بطلاتها : فإذا استثنينا فاني برايس[1] وآن اليوت[2] ، نجد أننا لابد أن

---

(١) في رواية « حديقة مانسفيلد » Mansfiald park

(٢) في رواية « اغراء » Pesur sion

نشارك كاترين مورلاند[١] واليزابيث بينيت[٢] وإما فى أخطائهن وخيبة أملهن ، وإلا كانت قراءتنا لهذه الروايات سطحية ولا تدل على أننا أحسسنا بها . كذلك الحال فى مسرحية (ميجور باربره) لبرناردشو حيث تشارك البطلة مشاعرها . ويمكن أن تكون المشاعر قوية فى الملاهى العظيمة ، فى (دون كيشوت) مثلا وفى أكثر ملاهى موليير تحريكا للعواطف (كاره البشر) . وعلى ذلك فلا يجب أن نأخذ قول هوراس وولبول أخذا حرفيا . فالواقع أن العقل لا يمكن أن ينفصل عن العاطفة .

غير أن الملهاة تقيد عواطفنا تقييدا صارما ، بل وتمنعها من الإنطلاق فى الوقت المناسب . فلو أن بطم كان شخصية منفرة أو خبيثة لكان قمينا بنا أن ننحرف إلى تيتانيا . ولكن شكسبير كان من الحصافة بحيث جعلنا نشعر بأنها ملائمة له تماما ، فبطم هو ماتستحقه دون زيادة او نقصان . وقد يشعر أوبيرون بشعور مختلف ولكنه فى هذا يكون متميزاً . فهو أيضا من الجن ، ولم يكن مسلكه بأحسن من مسلكها ، كما لم يكن ضميره خالصاً ، وربما جرحت كبرياؤه كزوج عندما رأى زوجته الملكة فى ذلك الموقف غير اللائق ، أما ستيرن فيعدل فى وضع شخصياته مواضعها الصحيحة ، وهو يصدر فى ذلك عن أدق الإحساس بالتناسق ، فوولترشاندى يحتل الصدارة لأن طبيعته تؤهله لذلك أما يوريك ، فرغم أنه (كان يظن أن والدى موهوب) . كان له الرأى الفاصل مرتين فى هذا المنظر القصير . وقدسبق أن قلت : إن بساطة توبى وتريم أكثر مما تحتمله فاسفة وولتر . والواقع أن هناك شيئا من التشابه بين موقف وولتر مع توبى وموقف تيتانيا مع بطم فتفكير وولتر يقابله رقة تيتانيا ، وبساطة توبى تتجلى فى سؤاله : (فى ماذا ؟) تشبه تماما بساطة بطم التى ينم عنها تعليقه على أغنية طائر الوقواق …

---

(١) فى رواية « دير نورثانجر » Northanger Abbey

(٢) فى رواية « الكبرياء والهوى » Pride and prejudice

وتتجلى حاسة التناسب هذه عند جين أوستن أيضاً . فنحن نعطف على كل من إما وهاريت . وإذا كان عطفنا على إما يزيد عن عطفنا على هاريت ، فذلك لأنها تتحمل عبئا من المسئولية وخيبة الظن من جهة ، ومن جهة أخرى لأنها هى نفسها أقدر على إظهار مشاعر أكثر قوة وتعقيدا من المشاعر التى تظهرها هاريت ، فلم تخلع عليهما المؤلفة أو تمنع عنهما شيئا إلا بقدر ماتتطلبه شخصية كل منهما . ولقد أحسنت جين أوستن عند ما جعلت شخصية هاريت خالية تماما من أى أثر للانتصار الفظ ، وشخصية إما خالية تماما من أى أثر للحقارة أو الخسة كذلك فإن برناردشو لايسرف فى استمالة مشاعرنا . والحق أننى لم أسمع أنه اتهم ابدا بذلك . كما أن تسامحه وإنصافه لما يبعث على الإعجاب . وهو يحترم دائما الشعور الصادق الفائق ، ويستمتع بما يستمتع به الكاتب المسرحى من الخبرة بجميع ألوان السلوك البشرى . بل يخيل إليك أنه يحب شخصياته من أجل نقائصها ولكن ملاهيه — كما سبق أن قلت — تعنى بالتعارض بين وجهات النظر المختلفة . كما أن شخصياته ليست سوى شخصيات مسرحية تردد آراء خالقها وتنطق بلسانه . ولا اظن أن ثمة استثناء لذلك : حتى بطلته سان جون[1] . زد على ذلك أنه يحفظ التوازن بين وجهات النظر بنفس البراعة التى تحفظ بها جين أوستن التوازن بين شخصياتها (وكذلك كان يفعل تشوسر الذى لايبارى فى هذا المجال) . ولو أننا كنا نعد برناردشو صاحب دعاوى لتساءلنا دائما : فى أى صف هو؟ فهو فى مسرحية (ميجور باربره) ليس فى صف أندرشافت ولا فى صف باربره ، وبكل تأكيد ليس فى صف كيوزنز . وحتى مسز بينز (أقل الشخصيات الرئيسية ذكاء فى هذا المشهد وأضعفها مركزاً) تسوق رأياً من العسير الإجابة عليه : (هل يزيد شرب الخمر أم يقل لو أتى إلينا فى الغد أولئك المساكين الذين نسعى إلى تخليصهم ووجدوا أبواب ملاجئنا موصدة فى وجوههم ؟ وتقتنع باربره بهذا الرأى وتخبرها بأنها أصابت إذ قبلت النقود .

---

(١) جان دارك .

والعامل المشترك في هذه المشاهد الأربعة هو هذا التفريق أو العزل الفني بين الشخصيات ، وهو التفريق الذي يتخذ صورة التوازن أو التناسق فيها جميعا والذي هو سبيلنا إلى معرفة جودة الملهاة وقيمتها. كما أنه حلقة الاتصال بين الملهاة والضحك . فالضحك هو التعبير المألوف عن حاسة الفكاهة . كما أن روح الفكاهة وإن كانت لا تطابق هذا النوع من الحياد ، إلا أنها تصاحبه غالبا . وتكمن قيمة الملهاة بوجه خاص في أنها عند ما تستجيب إلى الحياة تتسع بحيث ينفسح أفقها وتصبح واسعة جامعة متعددة ولكنها تكون في نفس الوقت ملهاة دقيقة مضبوطة . والواقع ان هاتين الصفتين متصلتان . فلكي يحسن مذاقك التمييز بين ألوان الطعام يجب أن يكون هضمك سليما .

غير أن سعة أفق العقل وانضباطه ودقته ليست كل شيء . فالإنسان لا يحتاج إلى معرفة نفسه ومعرفة العالم فحسب ، وإنما يحتاج أيضا إلى « الشجاعة التي تمنعه من التسليم أو الإذعان أبدا » . وكذلك الحال في الأدب ، فالملهاة والمأساة تكمل كل منهما الأخرى ، وكل منهما ضروري . فالمأساة حصن لاحترام الإنسان لذاته يقيه القوى العلوية أو القوى الخارقة للطبيعة التي تضغط علينا من كل جانب . والملهاة سلاحنا ضد قوى التفكك في المجتمع الإنساني وضد جرثومة الفوضى وروح الهزيمة في عقولنا .

الفصل الثالث

المادة الموضوعية

(١)

قلت فى مستهل هذا الكتاب إن الملهاة تعتمد على نظرة المرء وليس على طبيعة الشىء الذى يراه ، وإنه ليس فى الطبيعة شىء يتحتم أن يكون مضحكا ، لأن ذلك إنما يعتمد على نظرتك إليه . ويستتبع هذا فيما يبدو أن أى شىء أو كل شىء يصلح لأن يكون موضوعا للملهاة . وهذا صحيح من وجهة النظر الفلسفية الخالصة . بيد أن الملهاة تقليد من التقاليد بقدر ما هى فكرة . ولا يقل اختيار المادة الموضوعية للملهاة واختيار مناظرها من حيث أهميته بالنسبة للكاتب والقارىء عن أهمية الأفكار المجردة التى تدور حول الفن ، بل هو يفوق تلك الأفكار أحيانا . والكاتب يتأثر فى اختياره طبعا — عن وعى أو غير وعى — بالطابع المثالى لفنه ، أو على الأقل بفكرته عنه .

فهو يحاول أن يعرض وجهة نظر اجتماعية وأن يقيس التصرف الإنسانى الذى يعرضه بمقياس القواعد المرعية لا بمقياس المثل العليا . وهو يعمل دائما . أو يجب أن يعمل وفق حاسة التناسب . وعلى ذلك فإن مايصوره — أعنى المادة الموضوعية للملهاة — يمكن تعريفه بأنه الشىء غير المألوف . وقد يضمن عمله بعض الشخصيات المألوفة ، وذلك لإظهار التناقض والمفارقات . ولكنه يترك مجهوده فى الغالب لكى يستخلص معاييره من الطريقة التى يصور بها التصادم والتناقض بين ألوان الشذوذ المختلفة غير الطبيعية . وعلى أية حال فإن معظم شخصياته يجب أن تكون ولا بد شخصيات غير طبيعية .

ويفسر لنا هذا وجها آخر من أوجه الخلاف بين المأساة والملهاة . فقد قيل

بحق إن شخصيات المأساة ، بل حوادثها أيضا ، يجب أن تكون شخصيات وحوادث طبيعية حتى نستطيع أن نشعر بالتأثير المفجع كاملا . ولكن هل تعد شخصية ماكبث وسلوكه مثلا من الأشياء الطبيعية ؟ وهنا يجب أن نفرق فى وضوح بين ماهو طبيعى وما هو مألوف أو عادى . فالمأساة بطبيعة الحال تعالج المواقف غير المألوفة وبالتالى الحالات الذهنية غير المألوفة . ولكن يجب علينا أن نشعر دائما أننا قد نقف فى مثل هذه المواقف ، وأن علينا — أو على الأقل ينبغى لنا — فى الظروف المماثلة أن نشعر بما تشعر به شخصيات المأساة . كما يجب علينا ونحن نشاهد المأساة أن نكون قادرين على إدماج شخصياتنا فى تلك الشخصيات . ومشكلة كاتب المأساة هى أن يعبر الهوة التى تفصل بين ماهو رهيب وما هو طبيعى ، ليرينا مثلا قاتلا مثل ماكبث أو مجنونا مثل لير وقد احتفظ كل منهما إلى آخر نفس بأعمق الأحاسيس الإنسانية وأصحها : إن الكاتب يفعل ذلك لا بتوكيد الجانب الطبيعى ، وإنما بإيهامنا به ، وجعلنا نحس به وكأنه نغمة خافتة فى ثنايا أحاديث تلك الشخصيات ، وذلك كما فى حديث ماكبث[١] :

« إن كنت أيها الطبيب تستطيع
أن تنزح ماء بلادى لتكتشف داءها
وتبرئها منه وتردها إلى صحتها السليمة الأولى
لأثنيت عليك بكل مافى لسانى من جهد
حتى لتتردد أصداؤه أضعافا مضاعفة »

أو حديث لير[٢] :

« أيها المساكين العراة حيثما كنتم ،
يامن تقاسون هذه العاصفة الضارية التى لاترحم ،
أنى لكم بمواجهة هذه الرياح الهوجاء

---

(١) الفصل الخامس — المشهد الثالث .

(٢) الفصل الثالث — المشهد الرابع .

برؤوسكم العارية ، وبطونكم الخاوية ،

وأسمالكم البالية ؟ ».

ونستطيع أن نقول إن المأساة تعالج الموضوع غير المألوف ولكنه موضوع طبيعى ، فى حين تعالج الملهاة الموضوع غير الطبيعى ولكنه موضوع مألوف. وتصرفات شخصيات الملهاة غير الطبيعية ليست شخصيات مطلقة ، بل يجب أن نشعر أن فى استطاعتها أن تتصرف أحيانا تصرفا طبيعيا إذا أرادت ذلك. ومهمة كاتب الملهاة هى أن يفرق بين ماهو طبيعى وبين ماهو غير طبيعى فى التصرفات الإنسانية. فهو معزول عن مادته الموضوعية بصورة لايشاركه فيها سائر الفنانين الآخرين. وهو ليس فى حاجة فقط إلى أن يشعر شعورا قوياً بما هو طبيعى ، بل إلى أن يكوّن فكرة واضحة عنه أيضاً. وعلى ذلك يجب أن يكون إلى حد ما ، فيلسوفاً أخلاقياً. ذلك أن المعيار تصور فلسفى، فى حين أن الشىء المألوف ، أو المتوسط ، ليس كذلك ، إذ يمكن أن يحسب عن طريق الإحصائيات المستخلصة من الحقائق المشاهدة. ولكن الطبيعة ، أى الحالة العادية لأى شىء ، — كالحال فى الآراء المتشابهة التى تدور حول صحة الجسم والعقل — ليست حقيقة ولا مجموعة من الحقائق ، بل ولا حتى تبسيطا للحقائق. إنما هى فكرة ، وهى لا توجد إلا فى العقل الذى تعود الارتباط بكل الحقائق الثابتة. وليس ثمة معيار واحد بعينه للسلوك الإنسانى ، بل ثمة عدة معايير ، وقد تختلف هذه المعايير وتتشعب وتتناقض. فعيار جين أوستن يختلف تماما فى بعض النواحى عن معيار تشوسر أو معيار فيلدنج. وكل كاتب من كتاب الملهاة لا بد له من معيار فى ذهنه. فلكى تكشف عن الانحراف عن المركز يجب أن يكون هناك مركز. وبعبارة أخرى يجب أن يكون ثمة مقياس ثابت للشخصية والسلوك

ونستطيع أن نستخلص من هذه النظرات أن عالم الملهاة هو عالم مصور تصويرا واقعيا مزدحما. بشخصيات شاذة أو غريبة الأطوار. وتنطبق هذه القاعدة على بعض كتاب الملهاة وبخاصة فيلدنج وجين أوستن. كذلك كانت هى نفس القاعدة.

التى وضعها بن جونسون وسار وفقاً لها — إجمالا . لكننا إذا جعلنا تعريفا عاما وجدناها محدودة جدا ومضللة للغاية . وقدفطن ميرث[1] إلى الخطأ الذى تنطوى عليه هذه القاعدة ، وذلك فى القطعة التى اقتبسناها فى صفحة ١٦ : فالملهاة يمكن أن تعد انعكاساًحقيراً للحياة الواقعية إلى أن نتبين ملامحها بدقة . إن هناك عنصراً « كاريكاتوريا » فى الملهاة ، وهذا العنصر يستخدم لتأكيد شذوذ الشخصية . وكل إنسان هنا مهما كان طبيعياً له نواح ضعيفة مهما تكن نواح ضعفه تافهة . على أن هذا أمر قد لايخفى على أحد.

أما الاعتراض الأهم من هذا على هذه القاعدة فهو أنه ليس من الضرورى إطلاقا أن تكون الملهاة واقعية فى طريقة علاجها وتركيبها . وليس من ملاهى شيكسبير ملهاة واحدة واقعية فى طريقة علاجها وحتى « كيل بكيل —أو دقة بدقة » التى تعد فى أكثر الأحيان من التمثيليات الواقعية — تتسم بالغرابة والبعد عن الواقع —فقد اصطبغت «بالضوء الذى لم يشرق على بحر أو أرض » .والخرافة (كما استخدمها ايسوب[2] مثلا) من أقدم صور الملهاة وأكثرها نجاحا ! ومع ذلك فهى بعيدة عن الواقع تماما . وحتى القصة المجازية التى تعد أكثر بعدا عن الواقع تناسب الأغراض الفكاهية تماما وفى يسر فقد كانت الرذيلة Vice شخصية فكاهية فى المسرحيات الأخلاقية التى شاعت فى نهاية القرون الوسطى، ومن المحتمل أن تكون هى الأصل الأدبى الذى اشتق منه شيكسبير شخصية فولستاف . وحتى فى « قصة الوردة »[3] — وهى قصة مجازية تبعث على الملل — نجد أن شخصية الخبث مكتملة النمو من وجهة نظر الملهاة . فقد أوحت إلى تشوسر بفكرة شخصية الغافر . وقد عالج تشوسر بفنه الملهاة

---

(١) چورچ ميردث George Meredith (١٨٢٧–١٩٠٩) .

(٢) كاتب اغريقى اشتهر بكتابة الأساطير ، عاش فى القرن السادس قبل الميلاد .

(٣) قصة رمزية فرنسية كتب الجزء الأول منها جيوم دى لوريس Guillame de Lorris ثم أتمها بعد وفاته چان كلوپينيل . Jean Clopinel

لأول مرة فى قصته « بيت الشهرة » وقصته « برلمان الطيور » (والأولى قصة مجازية والثانية خرافة) . وقد سبق ان أشرت إلى طريقة صياغة المشهد بين بطم وتيتانيا فى مسرحية « حلم ليلة فى منتصف الصيف » التى تعد ملهاة غير واقعية وأقرب إلى القصة المجازية . وأحسن ملاهى أرستوفانز — أول كاتب عظيم للملهاة فى أوربا — كلها من المسرحيات الخيالية ، وإن كانت الشخصيات الرئيسية فى ملاهيه يتصورها الأثينيون مادة شخصية واقعية متوسطة العمر من الطبقة المتوسطة وثمة مزيج مماثل من الواقعية والخيال فى أعظم قصص أوروبا الفكاهية جميعا أعنى قصة « دون كيشون » . وثمة أيضا قدر من الفكاهة — سواء من النوع الواقعى أو غير الواقعى — فى قصة بنيان[1] « رحلة الحاج » التى تعد قصة مجازية من حيث بناؤها العام .

وهذا العرض الموجز نفسه يدل على أن الملهاة تتطلب مجالا واسعا فى اختيار المناظر وفى المادة الموضوعية ، كما يدل على أنها تبتعد أكثر مما تقترب عن المحاكاة الدقيقة للحياة الواقعية ؟ أو « الانعكاس الحقير » — على حد تعبير ميردث — لهذه الحياة الواقعية .

(٢)

يصرح بن جونسون فى مقدمة روايته « كل إنسان ومزاجه » بأن موضوع الملهاة هو « السخرية من حماقات الإنسان لا من جرائمه » . ولعله بذلك لم يدع لنا ما نقوله عن مادة الملهاة الموضوعية . أما كونجريف — وهو أكثر رقة من صاحبه — فيعتقد أن الحماقة الطبيعية لا تصلح موضوعا للملهاة لكونها لا علاج لها . وليس من اللائق أن نسخر منها . ولذلك فقد اتخذ من التصنع موضوعاً لأروع مسرحياته « سنة الحياة » . ويبدو أن هذا هو الرأى الذى كان شيكسبير يأخذ به بوجه عام فهو رأى أكثر تشويقا بل أشد عمقا من رأى بن جونسون (رغم أن التصنع — بهذه المناسبة — كان أحد الحماقات الرئيسية التى كان يسخر منها بن جونسون) . على أن كونجريف يحصر الملهاة فى دائرة ضيقة بعض الشىء . بل علينا حتى فى ملهاة « سنة الحياة » أن نضيق تعريف التصنع إلى أقصى حد بحيث يشمل أيضا تلك

---

(١) جون بنيان John Bunyan

الحماقة الآثمة التى كانت تضم مسز ماروود ودهاء فينول ذلك الدهاء الخبيث . ولو أمكن أن نعد الرياء هو أيضاً نوعا لجئا من التصنع لصح رأى كونجريف . وثمة بعض المزايا فى الصيغة الأوسع أفقا والتى وضعهـا بن جونسون . ومن المؤكد أنه هو نفسه لم يكن ينظر إلى الحماقة على أنها أمر طبيعى أو أنها مستعصية العلاج . وإذا كان مايحاول الكاتب تأكيده هو الحماقة — أكثر مما يحاول تأكيد الخبث من جهة أو سوء الحظ من جهة أخرى — لاستتبع هذا أن يكون الموقف الفكاهى موقفا اضطراريا لا اختيار فيه ، ولكن من الممكن تجنبه ، فى حين أن بطل المأساة يسعى عمداً (وإن يكن معصوب العينين) إلى مصيره المحتوم . وهـذه حقيقة صحيحة بوجه عام . .

ولكن الصيغة التى وضعها بن جونسون لاتكشف لنا الكثير من احتمالات الكلمة . فمن جهة نجد أن الحماقة يمكن أن تكون مفجعة دون أن تنطوى بالفعل على الإجرام ، وذلك كما فى شخصية الملك لير وربمـا فى بعض أبطال شيكسبير الآخرين أيضاً . ومن جهة أخرى ، يبدو أن بن جونسون وكونجريف يعتقدان أن المواقف الفكاهية لاتنبع إلا من عيوب فى الشخصية ، فى حين أن هـذا ليس صحيحا . فالمواقف الفكاهية يمكن أن تنشأ بين أشخاص سويين تماماً (مثل هجنز وإيزا فى « بجميليون » لبرنارد شو) نتيجة سوء فهم طبيعى أو عرضى . ويجب أن تقوم الشخصية بدور فى المواقف الفكاهية ، اللهم إلا إن كان المقصود بها مجرد مواقف هزلية . وليس من الضرورى أن يعتمد الموقف على الشخصية ، ولكن يجب أن يكشف عنها . ولعل من الممكن تعريف المـادة الموضوعية للملهاة بأنها هى : « الأخطاء التى يمكن علاجها وتداركها وإصلاحها » ، والاضطرابات وألوان الشغب التى تتناولها الملهـاة ليست دائما مما يمكن علاجه ، فإذا كانت كذلك كانت آثارها السيئة محدودة تماما بحيث لاينتج عنها ضرر جسيم للمجتمع الذى تحـدث فيه . وعندما تقتصر فى نهاية الأمر على حياة شخص أو شخصين ، فإنها لا تمنع حتى ذينك الشخصين من أن يجدا لها سبيلا إلى التعايش بالوفاق . والموقف الذى نجده فى مسرحية « كاره البشر » لموليير من ذلك النوع . أما إذا كان الإضطراب

مما يؤدي إلى ، أو ينشأ عن سوء تكيف بعيد المدى بين جماعة بأكملها من الناس ، كان لا بد أن يكون من هذا النوع الذى ينتهى إلى علاج وهذا هو ما يوصف به الموقف فى رواية «توم جونز» لفيدلنج

وهنا نتساءل عما إذا كان من الضرورى إذن أن تكون الملهاة شيئا تافها ؟ والإجابة على هذا من بعض النواحى هى بالإيجاب .

« إن الأمور الجليلة يتم إنجازها عند ما يلتقى الرجال بالجبال
وليس عند ما يتنازع الناس فى الطرقات » .

وهذان البيتان للشاعر بليك[1] رمزان جديدان للمأساة والملهاة . ولكن ربما كان مجموع مايحدث عند ماتتنازع فى منازلنا ومحال أعمالنا وقرانا ومدننا ، أكثر أهمية من « الأمور الجليلة » فى تقدير سعادة الإنسان أو شقائه ، بل فى تحديد مصير العالم .

وليس من الغريب إذن أن يكون موضوع الجنس (Sex) هو الموضوع الأثير لدى كتاب الملهاة ، لأنه الموضوع الذى تشتد حوله « المنازعات أكثر مما تشتد فى أى فرع من فروع الحياة ، إذ فى أى شيء آخر يمكن أن يقال إننا جميعا أشد انحرافا » . فكل النساء يبدون غير طبيعيات فى نظر الرجال ، وكل الرجال يبدون غير طبيعيين فى نظر النساء . وهذا صحيح ، فالجنس يحمل فى أطوائه بذور التخصص ، وبالتالى إلى التحول عن النمط الإنسانى الشائع . ويزداد هذا التحول فى الحياة المتحضرة . فهناك هوة سحيقة بين الدوافع التى تسبق تزاوج البشر والتى تصاحب هذا التزاوج ، وبين شرائع السلوك والعاطفة بين الرجال والنساء وهى الشرائع التى تسود من وقت إلى آخر . وعلى ذلك الصراع بين العاطفة والسلوك ، وبين المثل الأعلى والواقع ، تقوم ملاه متباينة تباينا شاسعا ، منها على سبيل المثال : «ترويلس وكريسيدا» لتشوسر ، و«توم جونز» لفيلدنج «وكانديدا»

---

(١) وليم بليك willim Blake (١٥٧٧-١٨٢٧) .

برنارد شو . وهذا التنافر أو التضاد الذى يكاد يوجد فى جميع الحضارات وفى جميع الناس ، هو الذى يجعل الكتاب الفكاهيين يختارون الجنس واحدا من موضوعاتهم الأساسية التى تجعل من الملهاة وضعا هو أفضل الأوضاع تجاه الجنس بل لعله هو الوضع الوحيد الكريم الرحيم حقا وصدقا فالملهاة لاتنكر الحب العذرى والدماثة والرقة التى أصبحت بصورة من الصور الغريبة طبيعة ثانية لدى الرجال والنساء فى عالم المدنية الحديثة ، كما لاتنكر المطاردة البدائية والإغراء والقهر والاستجابة التى نشارك فيها الحيوانات الأخرى

ثم تأتى أخيرا تلك الحقيقة المجردة ، حقيقة أنه لاتوجد علاقة إنسانية أخرى ذات صبغة طبيعية مثل هذه العلاقة وأن بقاء النوع الإنسانى يتوقف عليها ، وأن أكثر الاضطرابات شيوعا والتى تتعرض لها حياة الانسان ، تنشأ عنها — وهذا هوما يؤكد لنا لماذا وجب أن تكون العلاقة الجنسية أكثر الموضوعات إلحاحا على بال كتاب الملهاة .

والواقع أنها كذلك عند تشوسر وعند شيكسبير ، وفى ملاهى عصر عودة الملكية بانجلترا (١) .

وعند فيلدنج واستيرن وشريدان وجولدسميث وجين اوستن وبرناردشو ولكن الملهاة بكل أسف قد أثارت أشد ألوان المرارة فى نفوس أكبر عدد من الناس بموقفها هذا من الجنس . والظاهر أنه مهما يفعل كاتب الملهاة كان هناك من يرتفع صوته بالشكوى . فجين أوستن مثلا تلتزم حدود اللياقة تماما فى كتاباتها ومن ثمة فهى مهتمة بتصنع الحياء والحشمة . إنها تتخذ لنفسها « مركزا » تحكم منه على ماهو طبيعى وما هو غير طبيعى من الناحية الاجتماعية . وهى من هذا المركز تستنكر بشدة أى فسق بين الرجال والنساء . أضف إلى ذلك أنها كفنانة « تنصرف عن مثل هذه الموضوعات البغيضة بأسرع ماتستطيع . ولا أعتقد أن المتعصبين من بين نقاد الأدب أنفسهم يصرون على أنها كان ينبغى أن (ترضى) ،

---

(١) من عام ١٦٦٠ الى ١٧٠٠

على الفسق . ولكنهم يشكون من أن قصصها تخلو من العاطفة العنيفة . ويمكن الرد على هذه الشكوى بأن جين أوستن ليست ملزمة بأن تصور العواطف العنيفة . ولكن إذا ثبت أنها تتجاهلها أو تدعي ألا وجود لها ، فيمكن عندئذ اتهامها بتصنع الحياء والحشمة على أن هذا مما لايمكن إثباته ، بينما يمكن إثبات العكس . فصدمة إغواء ليديا فى قصة (الكبرياء والهوى) هى التى تذهل شخصيات القصة عن حياتهم التافهة البعيدة عن الواقع . وفى قصتها (حديقة مانسفيلد) نجد تحليلا تفصيليا (وإن لم تعطنا المؤلفة صورة) للسلوك الخليع ممثلا فى شخصيات هنرى ومارى كراوفورد اللذين يقع عليهما اللوم لا لعواطفهما المتأججة وإنما لقلة إدراكهما وضعف إحساسهما . والفكرة الرئيسية التى تدور حول قصة (إغراء) هى خطر السماح لمشاعرنا بأن تتسلط عليها الحكمة ونصائح من هم أكبر منا سنا . أما أولئك الذين يظنون أن جين أوستن تعالج الجنس فى حياء ، فحسبهم قراءة القطعة التالية من رواية (سانديتون) .

(كان الهدف الأول للسير إدوارد فى الحياة هو الإغواء . وكانت المزايا الشخصية التى يعرف أنه يملكها والمواهب التى يعتقد أنه يتسم بها مما جعله يعد الإغواء أحد واجباته . فقد كان يشعر بأنه خلق ليكون رجلا خطرا — واحدا من أولئك الإباحيين الذين خلعوا العذار بل كان يعتقد أن مجرد اسم (سير ادوارد) ينطوى على شىء من السحر . ولم يكن إظهار الشهامة ومطاردة الجنس الآخر والتحدث بأقوال معسولة إلى كل فتاة جميلة سوى الجانب اليسير من الشخصية التى كان عليه أن يمثلها . وكان يخول نفسه (طبقا لرأيه الخاص فى المجتمع) أن يقترب من الآنسة هايوود — أو من أى فتاة أخرى على أى جانب من الجمال — وأن يلقى على مسامعها كلمات التحية والإعجاب بمجرد التعرف عليها . ولكن « كلارا » دون سواها هى التى أحكم خطته من أجل الوصول إليها . فقد عقد العزم على أن يفوز بها . أجل ، لقد كان إغواؤها هو ما يسعى إليه . وكانت ظروفها تساعد على ذلك . فقد كانت غريمته فى نيل حظوة ليدى دنهام كما كانت صغيرة ، فاتنة ، تعتمد على غيرها فى أمور حياتها . وكان السير إدوارد

قد تبين أهمية هذا (الصيد) منــذ زمن طويل ، وأخذ الآن يحاول جاهدا أن يتعقبها وأن يصل إلى قلبها وأن يثنيها عن مبادئها . وقد فطنت كلارا إلى غرضه ولم يكن لديها أى استعداد لهذه الغواية . غير أنها احتملته فى صبر أكثر مما ينبغى حتى كان ذلك سببا فى توثق هذا اللون من الصلة التى كانت مفاتنها سببا فى قيامها . ولم يكن الصد بمقدار أكثر مما كانت تفعل مما كان يؤثر فى سير إدوارد . لقد كان محصنــا ضد أقصى درجات الصد والإباء . فإذا لم يكن ممكنا أن ينالها عن طريق الحب ، فلا بد له من خطفها : لقد كان يعرف مهمته . وكان قد سبق له التفـكير فى هذا الموضوع عدة مرات ؛ وإذا كان عليه أن يفعل شيئا فقد كان بطبيعته يود أن يخلق شيئا جديدا وأن يبز أولئك الذين سبقوه . وكان يشعر بفضول قوى يدفعه إلى أن يتأكد مما إذا كان يوجد له ضواحى « تمبكو » منزل منعزل يمكن أن يعده لاستقبال كلورا . ولـكن نفقات هذه الإجراءات بذلك الأسلوب الرائع لم تـكن — للأسف ! — مما تحتمله ميزانيته ، فهدته فطنتـه إلى إيثار ألطف أنواع الخراب والعار لموضوع حبـه ، على تلك الأنواع الأكثر شهرة .

على أن ما يثير سخطنا فى الملهاة ليس هو التزمت وإنما هو الخلاعة والفحش . وقد جرت العادة على الخلط بين التهمتين أو الجمع بينهما ، فى حين أنهما فى الواقع تهمتان مختلفتان تماما . فالدفاع عن السلوك السائب شىء وعرض الأمور المكشوفة التى يسدل عليها التأدب ستاره شىء آخر . إن الحالة الأولى تتعلق بالأخلاق ، فى حين تتعلق الحالة الثانية بالذوق السليم . فلنتناول الحالة الأولى إذن بوصفها مسألة جمالية .

كانت الملهاة فى أول نشأتها نوعا من الفجور المسموح به . وليس معنى هذا أنها كانت تهاجم الأخلاق والسلوك الحميـد أو النظام الإجتماعى . فالواقع أن

---

(١) ٤٨٠ــ٤٠٦ ق.م.

أرستو فانز (وهو الكاتب المسرحى الوحيد فى ذلك العهد الذى بقيت بعض مسرحياته كاملة) كانت له آراء دقيقة صارمة عن السلوك عبر عنها فى مسرحياته ففى مسرحية (الضفادع) يلوم يوريبيديز[1] لتهاونه بالمبادىء فى أمور كثيرة منها الجنس . وأرستوفانز أبعد من أن يكون بدائياً فى فنه المسرحى ، فقد كان آخر كتاب الملهاة الإغريقية القديمة ، ولكن مسرحياته تنتمى إلى النوع الخليع ، ومعنى هذا أن الملهاة كانت بمثابة صمام أمان ، أو متنفس للعواطف الجامحة بما فيها الشهوة . فعلاج هذه العواطف بروح غير جدية يجعلها أقل خطورة من الناحية الإجتماعية .

ونحن لانعرف بالضبط إلى أى حد ظل كتاب الملهاة يسعون نحو هذا الهدف . ويبدو أن فيلدنج جعله نصب عينيه عندما كتب روايته (توم جونز) . فسقطات توم المتكررة تعالج بوجه عام على أنها دعابة وذلك لسببين : ففيلدنج لا يريد أن يوافق عليها ، ولكنه يريد فى الوقت نفسه أن يصر على أن الأخطاء الفطرية يمكن علاجها وأنها أقل بكثير من الخيانة التى تنطوى على أنانية وعدم اكتراث كما تتمثل فى نقيض توم (بليفيل). وأنا أعتقد أن أى مشهد فى رواية (توم جونز) يجعل هدف فيلدنج واضحاً . فالقطعة التالية من الفصل العاشر من الكتاب الخامس توضح ماتوضحه أية قطعة أخرى .

(وانسحب جونز من صحبة الجماعة التى رأيناه مشغولا بها ، ذهب إلى الحقول حيث اعتزم أن يسرى عن نفسه بالسير فى الهواء الطلق قبل أن يرافق مستر أولوردى . وهنالك ، بينما كان يجدد تأملاته فى محبوبته صوفيا — تلك التأملات التى قطعها فترة من الزمن المرض الخطير الذى أصاب صديقه وولى نعمته ، وقع حادث نسرده فى أسى ، وسوف يقرأه القارىء فى أسى أيضا ، ومهما يكن من شىء ، فإن تلك الحقيقة التاريخية التى تعترف بأنها من العلائق الحرام التى لايمكن انتهاكها تضطرنا إلى أن ننقلها إلى الأجيال القادمة .

كانت أمسية طيبة فى النصف الثانى من شهر يونيه عند ما كان بطلنا يسير فى غابة

صغيرة بالغة الروعة وكان نسيم رقراق يداعب أوراق الشجر ، وصوت خرير المياه ينبعث من جدول ماء ، وأنغام عذبة ساحرة تشدو بها البلابل ، فيتألف من هذه الأصوات جميعاً أروع النغم إنسجاما . فى هذا المنظر الخلاب الذى يلائم الحب كل الملاءمة ، راح يفكر فى حبيبته صوفيا . وبينما خياله الجامح يهيم فى كل هذا الجمال ، وأحلامه الخصبة ترسم صورة الفتاة الساحرة فى عدة أشكال فاتنة ، كان قلبه المتقد يذوب رقة وحنانا ، حتى ألقى بنفسه أخيراً فوق الأرض بجانب جدول ماء رقراق ، ثم انطلق صائحاً :

أى صوفيا ، ليت السماء تضعك بين ذراعى حتى تسعد حالى ! ألا لعنة الله على ذلك الحظ الذى جعل تلك الآماد بيننا . لو أنك ملك لى ، ولو لم يكن لك سوى رداء واحد ممزق ، لما كان ثمة رجل على الأرض أحسده فكم تبدو حقيرة أمام ناظرى أسطع القوقازيات جمالا وقد تزينت بكل ماتجود به جزائر الهند من حلى ، ولكن لماذا تخطر لى امرأة أخرى على بال ؟ لو استطعت أن أفكر فى أن عينى قادرتان على أن تنظر فى رقة إلى أية امرأة أخرى لوجب على هاتين اليدين أن تنتزعاها من رأسى ! كلا يا معبودتى صوفيا ، فلو أن القدر القاسى فرق بيننا إلى الأبد ، فإن روحى لن تهيم إلا بك وحدك . وسوف أحتفظ لصورتك دائما بشكل وفاء مكين . ولئن كنت لن أحظى بشخصك الفاتن ، فإنك وحدك سوف تحتلين أفكارى وحبى وروحى . إن قلبى الولهان ليسكن فى هذا الصدر الرقيق حتى لتفقد أروع الفاتنات سحرهن على ، وأبدو أكثر بروداً من الناسك بين أحضانهن . إن صوفيا ، صوفيا وحدها ، هى التى ستكون لى أية نشوة تنبعث من ذلك الإسم ! إننى سوف أحفره على كل شجرة .

وما أن أتم هذه الكلمات حتى هب واقفا وأبصر أمامه — لاحبيبته صوفيا — ولا فتاة قوقازية ارتدت أبهى ملابسها لتدخل بيت الحريم ، فتاة تحمل فى يدها مذراة ولا يستر جسدها سوى قميص خشن ليس نظيفاً تماماً ، قميص تنبعث منه بعض الروائح الكريهة بعد أن فرغت من عملها اليومى . لقد كانت تلك الفتاة هى

مولى سيجريم. وكان بطلنا يحمل في يده المطواة التي استلها ليحقق ماسبق أن انتواه. من حفر اسم حبيبته على الأشجار كلها. وعندما اقتربت منه الفتاة وهتفت به مبتسمة وهي تقول : «أرجو ألا يكون في نيتك قتلي أيها السيد» أجابها چونز : «ما الذي يحملك على الاعتقاد بأنني سوف أقتلك ؟» فأجابت الفتاة . «أجل ، فبعد معاملتك القاسية لي في آخر مرة رأيتك فيها ، يكون قتلي هو أقل ما أنتظر » .

وهنا دار بين الإثنين « حوار » سوف أحذفه لأنني أحسب أنه ليس لزاما على أن أعيده هنا ويكفي أن أقول إنه حوار دام ربع ساعة ، توجها بعده إلى أكثف بقعة في الغيضة » .

غير أن هذا القصد لا وجود له عند كتاب آخرين ، ومنهم تشوسر على سبيل المثال . حتى إن وجد فإنه يكون قصدا بسيطا للغاية . فوصف تصرفات زوجة الطحان وابنته في « قصة حاكم الإقليم » يشيع فيه المرح وخفة الروح . أما بالنسبة للفتاة ، فقد كان ذلك بمثابة لون من المتعة والعطف فلما صادفتهما في بيت يسيطر عليه مثل هذين الوالدين (ولعل تشوسر لم يقصد أن يشير إلى ذلك . ولكن من المؤكد أنه أشار إلى أنها قضت ليلة ممتعة مع الشاب) . وأما الوالدان ، فقد كان هذا عقابا مضحكا لهما على اعتزازهما بأنفسهما وعلى خيانة الطحان . أما في مسرحية « ترويلس وكريسيدا » فإن الوصف المطول لإغراء كريسيدا — وبخاصة دور باندراوس في هذا الإغراء — يهدف إلى مقصد آخر . فهو من جهة يظهر الفرق بين شخصية باوندراوس وكريسيدا وكذلك بينه وبين ترويلس ، ومن جهة أخرى يكشف عن الدوافع التي تتنازع ترويلس نفسه . فالفكرة الرئيسية في القصيدة هي تقلب شعوره ودوافعه (شأنه شأن سائر صغار المحبين المهذبين العاديين) وتردده بين الرغبة الحسية السافرة واحترام مشاعر المرأة وميولها . وقد كان التلطف والوقار في الحب أحد شرائع العاطفة التي تعمل على تهذيب الجنس كما سبق أن أشرت إلى ذلك . فالجنس لا ينبغي أن يستخف به . ولم يكن تشوسر يحتقره أو يقلل من شأنه . فيأس ترويلس وحيرته ليسا شاذين على الاطلاق ولهما ما يقابلهما حتى في العصور المستنيرة كالعصر الحاضر . غير أن الحب

ينطوى على رغبة كما ينطوى على عاطفة . وقد كان ترويلس كما صوره تشوسر شابا من دم ولحم وليس مجرد مجموعة من المثل . فقد كان يريد أن يستحوذ على كريسيدا وكان فيه من خصائص الإنسان ما يكفي لجعله يسعد باستحواذه عليها . ولكي تبدو هذه القصة الغرامية العظيمة صادقة ومطابقة للحياة ، كان لزاماً على الكاتب أن يميط اللثام عن كل جانب في إغراء كريسيدا . ومع ذلك ، فبالرغم من أن تشوسر أدرج « ترويلس وكريسيدا » ضمن مؤلفاته الآثمة التي عاد فندم على كتابتها في اعترافه المشهور في نهاية « قصص كانتروبوري » فهي لا تعد إطلاقا من المؤلفات الخليعة . فقصة الحب تنتهي نهاية حزينة نتيجة أخطاء من جانب الشخصيات الثلاث الرئيسية ، وبخاصة باندا روس الذى نزل به إلى درك الزنا بتدخله الخبيث وإن صدر منه عن حسن نية .

غير أن ثمة مؤلفات فكاهية تتهم — بحق — بالإباحية أكثر من غيرها . فجميع ملاهي عصر عودة الملكية — ابتداء من إثردج[1] حتى فاركوار[2] — تسلم بأن الإغراء لون طبيعي من ألوان اللهو التي كانت تقام بالفعل للملك شارل الثاني ورجال بلاطه عادة . ومجرد أنهم « كانوا يسلمون » بالإغراء ، يبرئهم إلى حد ما من تهمة الدفاع عن الإباحية . ولا يخفى أن ويتشرلى[3] الذى يعد أسوأ جميع كتاب ذلك العصر سمعة — كان يضيق ذرعا بنتائج ذلك الإغراء وما ينطوى عليه من ألوان التوريط ، حتى أن مسرحيته « الزوجة الريفية » التي يأخذ فيها بمبدأ الإغراء ويستغل إمكانياته الفكاهية دون تحفظ ، تعد أقل سفها بكثير وبالتالى أوفر أخلاقا من مسرحية « التاجر الساذج » التي تحتوى على سخرية لاذعة وعاطفة سقيمة . والحق أن « الزوجة الريفية » تحتوى على مغزى أدبى بل مغزى أدبى سليم : ذلك ان الزوج الذى لا يثق فى زوجته ويحاول أن يبعدها عن الرجال الآخرين ، سوف

---

(١) چورج اثردج George Etherege (١٦٣٤ــ١٩٦٠) .

(٢) جورج فاركوار George Farquhar (١٦٧٨ــ١٧٠٧) .

(٣) وليم ويتشرلى William Wycherley (١٦٤٠ــ١٧١٦) .

يحرك فيها الرغبة و يدفعها إلى أن تخدعه مهما كان زادها من الدهاء ضعيفا . وهذا يتفق مع المذهب العقلى الذى كان سائدا فى ذلك العصر . فقد كان كتاب الملهاة فى أواخر القرن السابع عشر يعالجون الجنس على أنه فرصة للمتعة وإن كان يمكن أن يكون مصدراً للمتاعب . وكان معيار السلوك عندهم أن يأخذوا قسطاً طيباً من المتعة مع إلحاق أقل ألم ممكن بجميع من يعنيهم الأمر . وكان رجالهم ونساؤهم غالباً من نفس المرتبة ويعاملون بعضهم البعض معاملة الند للند . ويمكن أن يقال إن أخلاقهم تفضل إلى حد ما معدل الأخلاق فى عصر الملكة فكتوريا ، فقد كانوا يطبقون غالباً نفس المعايير على الرجال والنساء على السواء ، أما الدستور الفكتورى (بشطريه القانونى والاجتماعى فكان يقضى على الزوجة بأن تصفح عن خيانة زوجها إذا ما طاب منها ذلك ، فى حين لم يكن الزوج ملزماً بأن يصفح عن زوجته . أما فى القرن السابع عشر فلم يكن الطلاق يتم إلا عن طريق قرار خاص يصدره البرلمان ، وبالتالى كان نادرا للغاية . ولعل هذا هو السر فى وجود تسامح متبادل أكثر من المتحضرين من الناس ، وإن كان هؤلاء بطبيعة الحال جد أشقياء فى أكثر الأحيان ، كما يتضح لنا فى مسرحية الكاتب هاليفاكس[1] « نصيحة إلى ابنته » وكان ثمة ازواج يقومون فعلا بحبس زوجاتهم ، وإن كان الرأى العام يستنكر هذا اللون من السلوك . ولعل هناك من يسخر فيقول إنه كان يوجد سبب ظاهر لهذا الاستنكار : فكل رجل كان يهمه أن تكون زوجة جاره طليقة سهلة المنال . ولكن ليس هناك ما يبرر هذه السخرية تماما ، وقلما يوجد ما يبررها . وعلى الرغم من أن أصحاب النكتة فى عصر عودة الملكية قلما كانوا يحترمون الوصية السابقة[2] .

فانهم كانوا بصفة عامة يشفقون على المرأة ويحترمونها بوصفها نداً لهم . حقيقة أنه كان بينهم من عرف بالفسق والمجون مثل روتشيستر ، غير أن الشعور العام كان ضد

---

(١) شارل هاليفاكس Charles Halifax (١٦٦١–١٧١٥) .
(٢) « لا تزن » .

الإسراف فى الفسق والفجور . وتلك على أية حال هى وجهة نظر إثردج وكونجريف [1] وفانبرة [2] . ولا تعد شخصية هورنر التى صورها وينشرلى مثلا للسيد المهذب فى عصر عودة الملكية . فهو آفاقى مضحك يمكن مقارنته على مستوى آخر بشخصية أوتوليكس [3] التى رسمها شيكسبير أو شخصية فولبونى [4] التى صورها ابن جونسون : فوظيفته هى أن يفضح الشخصيات الأخرى وأن يجعل عقدة المسرحية تسير دون توقف .

ولكن من الخطأ فى الحكم على الملهاة أن يدينها رجل الأخلاق بسبب مادتها الموضوعية . فليس من شأن الملهاة أن تغرس المبادىء الخلقية . وإنما مهمتها أن تشبع رغبة إنسانية سليمة ، وهى الرغبة فى فهم سلوك الرجال والنساء نحو بعضهم البعض فى حياتهم الاجتماعية ، وفى الحكم عليهم بحسب مظاهرهم ومستوياتهم الخاصة . فطالما كانت تؤدى هذه المهمة جيدا وبأمانة ، فهى تسعى نحو الخير . ونحن قد لا نقر إثردج أو وينشرلى — بل الراجح أن معظمنا لايقرهما — على مقاييسهما الخلقية أو على بعضها على الأقل . ولكن طالما أن أخلاقنا ليست من النوع الذى يحتاج إلى أربطة وقطن طبى ، فلسنا فى حاجة إلى الوقاية من مسرحياتهما وسوف أذهب إلى أبعد من هذا فأقول : إننا حتى إذا فرضنا أن المعايير الخلقية للملاهى فى عصر عودة الملكية كانت سيئة تماما ، فينبغى أن نكون قادرين على التمتع بالمسرحيات ذاتها ، فإن ذلك من شأنه أن يقوى نسيجنا الخلقى أكثر مما يضعفه ، بشرط أن نكون قد تجاوزنا مرحلة الأربطة والقطن الطبى . وكل ما يحق لنا أن نطلبه من الكاتب الفكاهى هو أن تكون معاييره ثابتة لا أن تكون صحيحة

---

(١) وليم كونجريف William Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) .

(٢) چون فانبره John Vanbrugh (١٦٦٤-١٧٢٦) .

(٣) فى مسرحية « قصة الشتاء » The Winter's Tale

(٤) فى مسرحية « فولبونى » Volpone .

والمسألة بأ كلها تعد جانبا ، من خلاف أوسع نطاقاً بين رجال الأخلاق ورجال الفن . ولكن يجب أن يكون معلوماً أنني لا أنحاز إلى جانب الفنان ضد رجل الأخلاق ، وأنا أعتقد أنني أنحيز للأخلاق وللفن كليهما ، مثلما كان ملتون في « آريوباجيتيكا [1] » وشيللي في رسالته « دفاع عن الشعر » .

أما التهمة الأخرى — وهي البذاءة — فسوف أتناولها في إيجاز لأن خطرها أقل بكثير . فهناك من يعترضون على كثير من الملاهي — وبخاصة مسرحيات عصر عودة الملكية — لأنها فاحشة أو غير لائقة . ومن الصعب ، أو لعل من عدم الجدوى ، أن نناقش مسائل تتعلق بالذوق كهذه . فكل مانستطيع أن نفعله هو أن نبسط أذواقنا الخاصة وأن نطلب شيئا من التساهل لطرفي المشكلة . فالجنس شيء مزعج ، ونحن جميعا نود أحيانا لو استطعنا أن نستغني عنه . ولكنه موجود . وكما أن الشعراء أشادوا بأنبل وأجمل مظاهره وكذلك ، استنكروا مظاهر القسوة والضعة فيه ، فلا بأس من أن يستمتع به كتاب الملهاة على أنه أعظم الفكاهات الخالدة ، ولكن بشرط أن يراعوا في كتاباتهم حدود اللياقة . وأنا لا استطيع أن أفهم الاعتراض على التلميح والغمز واللمز . إنه يسيء إلى بعض من يشعرون بأنه ينطوي على شيء من الجبن . فهم يقولون إنه إذا كان لابد من القذارة فلتكن قذارة صريحة . غير أن هذا الاستخدام لكلمة قذارة فيه التباس . ومن الجدل أن نساوي بين الفظاظة والصراحة . فمن المؤكد أن لغة العامل الركيكة المحدودة وكذلك لغة قاعة المحاضرات الإكلينيكية (التدريبية) لامحل لها في الأدب أو المسرح ، وهما اللغتان الوحيدتان الواضحتان تماما اللتان يمكن استخدامهما في هذا المقام. حقيقة أننا قد لانفهم موضوع التلميح إلا إذا ألقينا بالنا وتنبهنا إلى كل شيء . ولكن من اللائق أن نستخدم شيئا من الدهاء .

---

(١) رسالة نثرية للشاعر چون ملتون كتبها سنة ١٦٤٤ محتجا فيها على حجر الحكومة على حرية الصحافة ورقابة الكتب . نسبة الى آريوپجيس جبل مارس حيث كانت تنعقد محكمة أثينا العليا (د) .

ونحن نسوق النكات حول هذا الموضوع دون سائر الموضوعات الأخرى .

واشهر نكتة جريئة فى ملاهى عصر عودة الملكية نجدها فى المنظر الثالث من الفصل الرابع من مسرحية « الزوجية الريفية » حيث يقترب ويتشرلى بقدر المستطاع من تصوير ملامح « الرغبة المشبعة » (وغير المشبعة) باستخدام تلميح ذكى .

تعود ليدى فدجيت وفى يدها قطعة من الصينى ويتبعها هورنر ليدى فدجيت (إلى مسز سكويميش) : لقد كنت أكد وأكدح من أجل أجمل قطعة من الصينى ياعزيزتى هورنر : كلا ، فقد كانت قاسية تماما بالنسبة لى . على أننى بذلت جهدى .

مسز سكويميش : يا إلهى ، فليكن لى أنا أيضا بعض الصينى . عزيزى مستر هورنر ، لا تفكر فى إعطاء الآخرين دون أن تعطينى . هل ... لتعطنى أنا أيضاً .

هورنر : أقسم لك أنه لم يتبق عندى شىء من الصينى الآن .

مسز سكويميش : كلا ، كلا ، فقد عهدتك تنكر مالديك من الصينى . ولكنك لن تصرفنى على هذا النحو . هيا بنا .

هورنر : لقد أخذت هذه السيدة آخر ماعندى .

ليدى فدجيت : أجل ، هذا صحيح يا سيدتى . فأنا أعلم تماما أنه لم يعد يتبقى لديه شىء . .

مسز سكويميش : آه ، ولكن ربما كان لديه شىء لم توفقى إلى اكتشافه .

ليدى فدجيت : ماذا ؟ أتظنين أنه لو كان تبقى لديه شىء لما كنت اخذته أيضا؟ فنحن معشر النساء الممتازات لا نظن أبداً أن لدينا ما يكفينا من الصينى .

هورنر : لايسئك أنى لاأستطيع أن أقدم لكن جميعاً ما تحتجنه من الصينى . ولكن سوف يكون لك نصيب مرة أخرى .

مسز سكويميش : شكرا ياعزيزى .

فالتلميح أو التلبيس هنا يتعلق باللفظ والمنظر . ولا مجال للشك فى الموضوع الذى يتحدث فيه هؤلاء القوم . فالمسألة — وهى مجرد مسألة ذوق — هى هل ينبغى التحدث بهذه الصراحة على المسرح ؟ وسوف يتوقف الجواب فى الغالب على ما إذا كان الموقف مضحكا أم أنه مجرد موقف خشن . والموقف الذى نحن بصدده فى هذا المشهد موقف مضحك ولا شك . ولكن يجدر بكل شخص سريع التأثر ألا يذهب لمشاهدة « الزوجة الريفية » قبل أن يقرأها أولا .

(٣)

تصور الملهاة الرجال والنساء فى المجتمع . ويؤكد ميردث هذه النقطة التى تنتهى به إلى نتيجة تثير كثيراً من الجدال ، وهى أن مناظر الملهاة يجب أن تكون مناظر مدنية ، وأن شخصيات شيكسبير تصلح «موضوع دراسة خاصة فى الفكاهة الشعرية الخيالية » لأنها « مخلوقات تعيش فى الغابات والبرية » . حقيقة أن ملاهى شيكسبير تعتبر فريدة فى بابها بسبب عدم قدرته الظاهرة على كبح جماح خياله وهو يكتب: إنه لم يؤت القدرة على الكتابة عن المذهب الواقعى. لكننا لانستطيع أن نفهم — بغير الأسباب التى اوردها ميردث — كيف لا يمكن للملهاة الخالصة أن تعرض فى جو خرافى بنفس النجاح الذى تعرض به فى باريس أو فى لندن . والظاهر أن ميردث قد خدعه ذلك الاستخدام المحدد لكلمة مجتمع فى العصر الفيكتورى والعصر الإدواردى وأن فكرة المجتمع تسلطت عليه بشكل زائد : فكان فى نظره صفوة الأثرياء والمترفين الذين يتحدثون بلهجة خاصة وينفقون كل وقتهم وطاقتهم فى تسلية أنفسهم والترفيه عن بعضهم البعض . ومن المؤكد أن هذا النوع من المجتمع يصلح لأن يكون مجالا جيداً للملاهى. ولكن الاقتصار عليه معناه الهروب من الحقائق .

وتعد الشخصيات التى من قبيل بطم شديدة القرب من الطبيعة بحيث لاتنطبق عليها فكرة ميردث الصارمة عن الملهاة . كما أن تيتانيا تلك « المخلوقة من مخلوقات

الغابات والقفار » لم تـكن من الشخصيات التى تصول فى ميدانه وتجول . إلا أنه لاتوجد طبقة أو شخصية أو بيئة بعينها يمكن أن تعد فى حد ذاتها مضحكة أو غير مضحكة . فخيال الـكاتب أو المتفرج هو الذى يجعلها كذلك . ويشبه رأى ميردث هذا ذلك التقليد الشائع الذى بعث من جديد بشان اللياقة المسرحية والذى يقضى بان الملك أو الحـاكم يجب ألا يظهر فى موقف مضحك أو محتقر . وقد أجاب الدكتور جونسون[1] على هذه الحذلقة برده المعقول وإن لم يكن رداً مقنعا تماما .

« كان شيكسبير دائما يجعل للطبيعة القوة العليا على الحوداث. وإذا كان يحتفظ بالطابع الأساسى ، فهو لايعنى كثيراً بالفروق الزائدة والعارضة . صحيح أن قصصه تحتاج إلى ملوك وقياصرة ، ولكنه يتناولهم بوصفهم أناسا ويفـكر فيهم على انهم رجال . لقد كان يعرف أن روما — شأنها شأن أى مدينة أخرى — كانت تضم أناساً من جميع الميول . وعندما كان يريد مهرجاً كان يذهب إلى مجلس الشيوخ حيث كان من المؤكد أن تهيء له — هذا المجلس — مايريد . وكان يميل إلى تصوير المغتصب والقاتل فى صورة بغيضة ، بل كريهة ومن ثم يضيف شرب الخمر إلى صفاته الأخرى ، لعلمه أن الملوك يحبون الخمر كما يحبها سائر الناس وأن الخمر تحدث تاثيرها الطبيعى فى الملوك كما تحدثه فى الناس ، تلك هى الاعتراضات التافهة لا تصدر إلا عن العقول التافهة . فالشاعر يغفل الفروق العرضية الخاصة ببلد ما وأحوال هذا البلد ، تماما كما يقنع الرسام بالشخصية الموجودة فى اللوحة فيهمل الثياب التى ترتديها » .

أما رأى ميردث ، فلعل من الواضح أن يكون الإنسان الذى يعيش فى بيئـة مدنية أكثر ميلا إلى الملهاة . ومن المؤكد أن الملهاة تعنى أساساً بالإنسان لا بالجان غير أن جميع الفنون تتسم بقدر من الرمزية .

---

(١) صمويل چونسون Samuel Johnson (١٧٠٩–١٧٨٤) : فى كتابه Johnson on Shakespeare

فالأشياء المقلدة لاتقنعنا لأننا نخطىء فنحسبها حقائق ولكن لأنها تذكرنا بالحقائق .
كما يقول جونسون ونستطيع أن نؤكد ، بل ونجزم أيضا أن الهمج من أهل الريف يمكن أن يكونوا مضحكين بل الحيوانات نفسها يمكن أن تكون كذلك ، بل والخضروات أيضاً . ولا يقتصر ذلك على الأشياء الموجودة في الطبيعة ، وإنما يشمل أيضا المخلوقات الخيالية تماما مثل تيتانيا . وعندما نقل شيكسبير بطلم إلى أرض الأحلام أو أرض الجان كان يعرف ما يصنعه معرفة جيدة ويمارس حقه ككاتب ملهاة .
ولا شك في أن موقفه في ذاك يكون أقرب إلى الحلم منه إلى الواقع . ولكن كل من طافت برأيه الأحلام كما طافت برأى شيكسبير سوف يتبين كيف أن عالم الأحلام يكون في الملهـاة أخصب بكثير من عالم الواقع الذى نعرفه في حياتنا اليومية العملية .

والمجتمع بمعناه الصحيح — أو على الأقل بالمعنى الذى تحدد فيه كلمة مجتمع منظر الملهاة — يمثل فكرة أكثر مما يمثل مجموعة معينة من الناس : إنه يمثل الترابط ، أو يمثل مجموعة من الآراء والعادات والميل إلى التعاون . وقد يقتصر على مجموعة صغيرة جداً من الناس تعيش في مساحة محددة ، وقد يشمل الإنسانية جمعاء . بل وربما تجاوز حدود الجنس البشرى أيضاً . وحدوده تعتمد من جهة على قدرة رجال الحكم والفلاسفة والفنانين على أن يفرضوا الوحدة على مادة غير متجانسة فيما يبدو لنا ، ومن جهة ثانية على الظروف الاجتماعية للزمان والمكان اللذين يعيشون فيهما ، ثم من جهة ثالثة على الهدف الذى يسعون إليه . فقد كان شيكسبير وزملاؤه في عصر اليزابث ينظرون إلى العالم على أنه أكثر تجانسا مما يبدو لنا الآن . ذلك أن أفكارنا الخلقية لم تصل بعد إلى مرتبة دروس الطبيعة والاقتصاد الحديثين . ولذلك لم يكن شيكسبير في حاجة إلى أن يحد من مناظر مسرحياته على الإطلاق . فالفروق بين الإنسـان والحيوان والروح — تلك الفروق التى لايستطيع عقلنا أن يتغلب عليها إلا بتغيير شامل يصل إلى حد العنف في كثير من الأحيان — هذه الفروق لم تكن تضايقه . فبروسبيرو وآريل وكاليبان

كلهم أعضاء فى مجتمع واحد . وكان تشوسر كذلك ينظر هـذه النظرة ، وإن كانت دائرته أضيق بعض الشىء . وسبب ذلك أن خياله ، رغم قوته وجرأته ، لم يكن يبلغ تماما المدى الذى بلغه خيال شيكسبير . ولا يرجع هذا إلى ان عالم العصور الوسـطى كان أضيق أفقا من العالم فى عصر اليزابيث ، اللهم إلا بالمعنى المـادى الصرف .

فنحن نجد عالم تشوسر يحتوى على تشنتانتكلير والنسر فى « بيت الشهرة » وينايو ومايو فى « قصة تاجر » (وهى قصة مجازية وإن كانت واقعية للغاية) ، ورئيسة الدير وزوجة باث ، ثم ترويلس وكريسيدا وبانداروس. إنه عالم متنوع على الأقل كعالم شيكسبير ، وإن لم يكن عالما شاملا مثل عالمه .

ثم حدث فى أوائل القرن السابع عشر تقريبـاً أن تغيرت نظرة الرجل الإنجليزى المثقف إلى الأشياء . ولم يتم هذا فى جيل واحد ، وإنما حدث بنفس السرعة التى تتم بها الثورات . فقد اتجهت أنظار الناس إلى العالم المـادى الذى يعيشون فيه .

وكان بن جونسون أبرز شخصية أدبية فى حركة المذهب العقلى المادية هذه ، كما كان هو أيضا مؤسس الملهاة الحديثة ، فلم تعـد الأشباح والجنيات تظهر فى الملهاة . ولن أخوض هنا فيما قام حول المذهب الواقعى من جدل . وحسبنا أن نذكر بالشـكر أن بن جونسون دخل الميدان بعد شيكسبير ولم يدخله قبـله ببضع سنوات .

ولـكن الراجح أن رد الفعل كان أمرا محتماً وذا فائدة فى آن واحد . فمسرحيات فلتشر الواقعية [1] تفوق تماماً مسرحية « الراعية المخلصة » والمآسى

---

(١) چون فلتشر John Fletcher (١٥٧٩ــ١٦٢٥) . وأحسن مسرحياته الواقعية : « نكتة بلا نقود » Wit Without Money و « صيد الأوزة البرية » =

الخيالية والملاهي المفجعة التي جعلت دريدن يصفه في استخفاف بانه « ضلع من شيكسبير » ومهما يكن من شيء ، فإن بن جونسون ضيق نطاق المسرحية بحيث جعلها تقتصر على زمان ومكان معينين . ولكن مجال ملاهيه كان لا يزال فسيحا للغاية . فقد كان المجتمع في نظره لا يزال فسيحا كالطبيعة البشرية على الأقل ؛ على الرغم من أن خياله لم يكن ينطلق إلا حينما يتناول الطبقات الدنيا من أهل لندن . والتجربة التي كان يتعين على شخصياته أن تجتازها وبالأحرى مستوى الأذواق الذي كان يجب أن تمضيه كان مستوى صعب الإرضاء وإن يكن مستوى ساذجا ، ومن ثمة لم يكن بد من أن تظل هذه الشخصيات حية في ملهاته « سوق بارثولوميو »[١].

أما الكتاب المتأخرون — الذين تعوزهم النظرة المثالية الشاملة التي نجدها عند شيكسبير وتشوسر ، والتأمل الشديد الذي نجده عند بن جونسون — فقد وفقوا إلى تقليد رائع يسمى أحيانا « العالم الفكاهي الأصغر فهم يجعلون ملاهيهم تدور في « عالم صغير » به مجتمع محدود للغاية وتقاليد ومستويات وعادات متجانسة بعض الشيء . وفي مثل هذا العالم ، حيث تنطبق قواعد لعبة الحياة على الجميع ، وحيث يعرف الجميع هذه القواعد ويتقبلونها ولو من الناحية النظرية على الأقل ، نجد من السهل علينا أن نقيس الرجال والنساء بالنسبة إلى بعضهم البعض قياساً عادلا ، وأن نميز فيهم الخير من الشرير . وفي نفس الوقت يسهل علينا أن نصور — حتى عند الأخيار — تلك العيوب التي توجد في طباعهم ، وتلك النقائص التي تبدو في تفكيرهم ، والتي تسبب الغضب الشديد أو تثير الانفعالات التي لا تقابل منا بغير التبسم . وأول مثال واضح جداً « للعالم الفكاهي الأصغر » هذا

= The Wild-goose chase و « أحكم زوجة واتخذ أخرى »
Rule a Wife and Havea Wife. (المترجم)

(١) ملهاة ساخرة لبن جونسون في خمسة فصول تتناول حياة الأوغاد والمنافقين من أهل لندن . ظهرت سنة ١٦١٤ (د) .

فى الأدب الإنجليزى هو عالم الملهاة فى فترة عودة الملكية . ولعل الفضل فى اكتشاف هذا العالم الفكاهى الصغير يرجع إلى إثردج — اقدم كتاب الملهاة فى ذلك العصر . غير أنه لم يبتدع هذا العالم ، وإنما رآه من حوله . ونستطيع أن نتبين فى خطاباته إلى أى حد سار فى مسرحياته على نمط العالم الصغير الحقيقى الذى كان يعيش فيه . وقد سبق أن قلت شيئا عن معايير السلوك فى هذا المجتمع . وبقى أن أكرر أنه من أجل إحداث التأثير الفكاهى (كما حددناه منذ قليل) فلا يهم كثيرا أن تكون تلك المعايير سليمة من الوجهة الخلقية بقدر ما يجب أن تكون ثابتة وصريحة ، وسهلة الفهم ، ومقبولة بصفة عامة فى دائرة المجتمع التى تظهر فيه .

وسرعان ما اندثر عالم الملهاة فى فترة عودة الملكية ، هذا العالم الصغير الذى لم تكن له قيمة تاريخية كبيرة . ثم تفتت الحضارة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر إلى وحدات لاحصر لها تدور حول « البيت الإنجليزى » . وقد تمخضت هذه اللامركزية عن « الاسپكتيتر — او المتفرج »[1] . فقد خلق أديسون من شخصية سير روجر دى كفرلى لونا من الملهاة العائلية لم تكن معروفة فى الأدب الإنجليزى من قبل ، اللهم إلا فى مجالس مستر جستس شلو فى مسرحية « هنرى الرابع » لشيكسبير . وفى أمة تعج بالبيوت التى تنبض بالحياة والمنطوية على نفسها ، يجد كاتب الملاهى فى الحياة المنزلية صورة واضحة من هذا العالم الأصغر .

---

(١) الأسپكتيتر ــ ومعناها المتفرج هى سلسلة طويلة شائقة من البحوث والمقالات الأدبية كتبها چوزيف أديسون (١٦٧٢ــ١٧١٦) ورتشرد ستيل (١٦٧٢ــ١٧٢٩) وذلك من شهر مارس سنة ١٧١١ حتى شهر ديسمبر ١٧١٢ وبطلها واحد من السادة الغطاريف .. شاب شديد الخجل قوى الملاحظة نزل فى لندن وراح يصور لنا الحياة الاجتماعية فيها فى هذه الفترة ــ وفى نادى الأسپكتيتر الأسطورى الذى يضم من بين أعضائه بضعة أعضاء خرافيين نستمع الى طائفة من اهتمامات هؤلاء الأعضاء ورواياتهم المضحكة المسلية التى لا تشبع الأذن منها مما يضفى على تلك البحوث صبغة لذيذة شائقة . (د)

وقد استخدم تشوسر هذه الصورة فى الأدب الإنجليزى القديم فى كثيرمن أروع قصصه المسماة « قصص كانتربرى». وقد ازدهرت الملهاة العائلية فى انجلترا فى القرن الثامن عشر . ومن العجيب حقاً أن يكون جولد سميث[1] — وهو جواب آفاق إيرلندى لا وطن له — هو الذى كتب أحسن مسرحية عائلية فى الأدب الإنجليزى وهى مسرحية « تمسكنت فتمكنت » ، وكم كنت أود أن أضع روايته العائلية المسماة « كاهن ويكفيلد » فى نفس المرتبة غير أنها رواية غير منتظمة ، رديئة التركيب وغير متجانسة بحيث لا تصلح لأن تكون رواية فكاهية ناجحة او أى شىء ناجح على الإطلاق . واعتقد أن اشهر « العوالم الصغرى » العائلية جميعاً هو عالم « قاعة شاندى »[2] ، حيث ينطلق الخيال فى الفكاهة كأحسن ماعرف الأدب الإنجليزى .

غير أن الأسرة الواحدة مهما كانت عظيمة أو كبيرة لا يتسع للملهاة لكى تعرض كل مافيها من قوة . إن رواية « ترسترام شاندى» لتدل على البراعة حقاً، كما أن سيترن نفسه يعد فناناً ماهراً — بل عارضا — أكثر منه كاتب ملهاه يستطيع أن يلتزم حدود الملهاة . وقد تبينت چين أوستن هذا النقص فاتخذت ثلاث أو أوبع عائلات فى قرية بالريف »[3] ، مما جعلها أنجح وأشهر « العوالم الصغرى » فى عالم الملهاة .

ولم يات بعد چين أوستن كاتب آخر يصارعها فى ميدان الملهاة . حقيقة أن

---

(١) أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith (١٧٢٨–١٧٧٤) .

(٢) فى رواية « ترسترام شاندى » eTristram Shandy لستيرن Sterne

(٣) من خطاب الى شقيقتها آن أوستن Anne Austen بتاريخ ٩ سبتمبر ١٨١٤

مقاطعة بارست التى صورها ترولوب[١] تعد عالما أصغر مقنعاً وتتخلله لحظات من الفكاهة الراقية ، كما فى موت مسز برودى[٢] .

ولكن الفكاهة فى هذا العالم الأصغر ليست خالصة للأسف . ذلك أن ترولوب يضحى بشخصيات رواياته فى سبيل إثارة المشاعر والعواطف . كما أن « مجتمع » ميردث بعيد عن الواقع إلى حد أنه لا يصلح لأن يكون معياراً للشخصية . أما برناردشو فلم يقع اختياره على سنة ثابتة للمكان الذى تدور فيه حوادث مسرحياته ، فهى أمكنـــة متنوعة ، وكلها غريبة وإن بدت واقعية . ولما كانت ملاهيه من نوع ملهاة الأفكار ، كانت الأماكن التى تدور فيها لاتهم كثيراً إلا بقـــدر ما يتطلبه المسرح . ويصور برناردشو فى مسرحياته نوعا من العالم الأصغر الفكرى وهو عالم الطبقة المتوسطة الواعية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر . فنحن نحس فى مسرحياته بوجود « وسط » ثابت نقيس به تفكير الشخصيات بالنسبة لبعضها البعض . وأخيراً نجد أن دبلن كما صورها چيمس چويس[٣] فى رواية « يوليسيز » تعد عالماً أصغر حقق به تحفة فنية . غير أن « يوليسيز » ليست مجرد ملهاة . إنها ملحمة كما أرادها چيمس چويس أن تكون .

---

(١) انتونى ترولوب Antony Trollope (١٨١٥ـ١٨٨٢)

(٢) فى رواية « التاريخ الأخير لبارسيت »
The Last Chronicle of Barset

(٣) ١٨٨٢ـ١٩٤١

الفصل الرابع

الأسلوب

إن أسلوب المسرحية أو الرواية هو أول مايدلنا على مافيها من فكاهة . ومن الراجح أنه اختبار للملهاة أضمن من أية نظرية أخرى. وليس معنى هذا أننا نعلق أهمية على أسلوب الملهاة أكثر من أهمية الأسلوب فى ألوان الفن الأخرى . فان قول القائل بأن « الأسلوب هو الفن» ليس بعيدا عن الصواب . ولكن مادامت المادة الموضوعية للملهاة أميل إلى الأمور العادية ، كان هذا يقتضى أن تعتمد أساساً على الأسلوب فى إحداث التاثير العام . فكلنا يعرف كيف يستطيع القصاص الموهوب أن يخلق ملهاة من قصة تافهة ، وذلك بنسق الكلام أو نغمته العامة ، وبالتعبير ، وبالإشارة والحركة ، كما أن من السهل أن نفسد قصة جيدة باهمال هذه العناصر . فالكاتب الفكاهى يجب أن يضع عمله فى صورة أو (فورمة) تجعل من الصعب تماما على القارىء أن يفسدها بالقراءة . وقد يامل الكاتب المسرحى فى مساعدة الممثلين له . وربما يسعده الحظ لو استطاعوا أن يصححوا له مواطن الضعف فى فنه . ولكن ليس من الحكمة الاعتماد على ذلك ، كما أن من الحكمة تجنب تلك المخاطرة التى تجعلهم يفسدون فنه أكثر مما يصلحونه. ولا شك فى أن مما كان يساعد كونجريف وجود ممثلة عظيمة تقوم بأدوار البطولة فى ملاهيه . ونحن لانعرف إلى أى حد كان يرجع الفضل فى إحياء دور ميلامانت أسلوباوشخصية إلى الممثلة مسز بريسجيرول[1]. ولا شك فى أن كونجريف كان يدرك أنه يستطيع أن يعتمد على مساعدتها وموهبتها ، الأمر الذى أكسبه الثقة بنفسه وحفزه على العمل. ومن الراجح أن شخصيتها على المسرح كانت نموذجا يحتذيه جميع البطلات. ولكن واجب الكاتب المسرحى الذى يطمع فى أن يكتب له الخلود بعد مغادرة هذه الدار أن يعتمد فى ذلك على حواره المكتوب الذى يتركه لنا من بعده . بل يكون من حسن

---

(١) آن بريسجيردل Anne Bracegirdle (١٦٦٣–١٧٤٨) : ممثلة انجليزية اشتهرت بتأدية أدوار البطولة فى مسرحيات كونجريف وغيره من كتاب المسرح فى فترة عودة الملكية .

التوفيق لو استطاع أن يبدى رايا ذا بال فيا يصنعه المخرج والممثلون بحواره فى أول عرض لمسرحيته . إن مسرحيات كونجريف ما زالت تنبض بالحياة حتى اليوم بسبب حوارها الحى الذى لايتطرق إليه البلى ، على الرغم من أن شهرته فى الوقت الحاضر ترجع إلى حد ما إلى سير نايجل بلايفير[١] ودبم إديث ايفانز[٢] .

وللمأساة أيضا ما يميزها . وأقوى المؤثرات وأبقاها فى مآس شيكسبير نجدها فى الشعر . ومن أمثلة ذلك نجويات هاملت أو ما كبث أو حديث عطيل الذى يقول فيه :

« مهلاً ، كلمة أو كلمتين قبلما تذهب . . . »[٣] .

فهذا الطابع لايميز الحوار فى المأساة فحسب ، وإنما يميز أيضا الأجزاء القصصية فى الرواية المفجعة ، وذلك كما فى الفقرات التالية من رواية « عمدة كاستربريدج[٤] » .

وأوشكت شفتا هنشارد أن تنفرجا لتنطقا بالتفسير . ولكنه ضمهما كما لو كانا مشدا لولبياً ، فلم يتفوه بشىء . إذ كيف يستطيع — وهو فى مثل ذلك المكان وتلك الساعة — أن يبسط أمامها أعذاراً مقنعة لأخطائه الشنيعة ، أن يقول لها إنه أخطأ شخصيتها فى بادىء الأمر حتى عرف من خطاب أمها له أن ابنتها ماتت ، وانه يكذبه كان بمثابة مقامر يائس يحب عاطفتها أكثر مما يحب شرفه ؟ وكانت ثمة عوائق كثيرة تحول دون دفاعه عن نفسه ، أقلها أنه لم يقدر نفسه حق قدرها حتى يقلل من آلامه بدفاعه الجيد أو حجته المقنعة .

---

(١) (١٨٧٤–١٩٣٤) ممثل ومخرج انجليزى مشهور ومن أشهر ما أخرجه مسرحية أبراهام لنكولن لدرنكووتر ، وأوبرا الشحاذ لجون جاى (د) .

(٢) ولدت سنة ١٨٨٨ ومن أشهر الممثلات الانجليزيات فى كل من المأساة والملهاة . (د)

(٣) من مسرحية « عطيل » Othello لشيكسبير : الفصل الخامس — المنظر الثانى .

(٤) للروائى الانجليزى تومس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠–١٩٢٨)

من أجل ذلك تنازل عن حقه فى الدفاع عن نفسه ولم يهتم إلا بإزعاجها وإشاعة القلق فى نفسها ومن ثمة قال لمافى استعلاء وكبرياء : لاتضايقى نفسك بسببى . فلست أحب أن يتم هذا على هذا النحو وفى مثل هذا الوقت . ولقد أخطأت بمجيئى إليك . وأنا أدرك خطئى الذى لم أقع فيه إلا هذه المرة فحسب ، فاصفحى عنى . وسوف لا أضايقك بعد الآن أبدا ياإليزابيث حين حتى آخر يوم فى حياتى . طابت ليلتك ، ووداعاً ! » .

« وقبل أن تستجمع شوارد فكرها ، كان هنشارد قد خرج من غرفتها وغادر المنزل من الباب الخلفى الذى قدم منه . ولم تقع عينها عليه بعد ذلك » .

وأنا لا أقصد أن أقول إن القارىء الخبير إذا ما أعطى قطعة كهذه فانه سوف يقول فى الحال وهو واثق من نفسه : « هذه القطعة مأخوذة من مأساة » . فليس من الأصول العلمية أن نعتقد أن الأدب متجانس إلى هذا الحد ، كما انه ليس من الأصول العلمية أيضا أن نبنى حكمنا على شخصية رجل من حادث واحد يقع له أو ملاحظة واحدة تبدر عنه مهما كشف عن شخصيته ، ذلك أنه توجد عدة أنواع من الأسلوب المفجع . ومن المحتم ألا تكون أجزاء كثيرة حتى من مآس شيكسبير العظيمة على هذه الدرجة من النقاء . ولكن هذا الأسلوب الرفيع المهيب — حتى ولو لم يكن سائدا فى الرواية كلها — هو الذى يجعلنا نتبين نوع المأساة ونتعرف على طابعها .

وكما ينبغى أن نفرق بين الملهاة والمأساة ، ينبغى أن نفرق أيضا بين الملهاة وبين كل من الهجائية والمهزلة ، ثم بينها وبين ألوان الكتابة الأخرى التى لا تعد ملهاة ولا مأساة ولا أى شىء على الإطلاق . فللملهاة صورها الخاصة ، كما يتجلى فى قول ميلامانت فى مسرحية « سنة الحياة[١] :

---

(١) لوليم كونجريف William Congreve (١٦٧٠–١٧٢٩) .

ميلامانت : ياميرابيل الحكيم ! أرجو ألا يبدو وجهك الحكيم صارما جامدا هكذا كوجه سليمان الحكيم عندما هم أن يقسم الطفل فى لوحة قديمة .

كذلك فان للملهاة إيقاعها الخاص : ونلاحظ هذا من القطعة التالية من مسرحية ليدى بلايانت[1] : كلا ، كلا ! هلم هلم . . . تعال أطلعك على طبيعتى الخيرة . فأنا أعلم أن للحب سلطانا ، ما من أحد يقوى على كبح جماح حبه : وليس هذا ذنبك . وأقسم أنه ليس ذنبي كذلك . إذ ما حيلتى إذا كنت فاتنة ؟ وماحيلتك أنت إذا كنت قد وقعت فى الأسر ؟ أقسم أن من المؤسف أن نقع فى هذه الورطة . ولكن شرفى — وشرفك أنت أيضا — والخطيئة ! — أجل ، ولكن الضرورة . . يا إلهى ، أسمع شخصا قادما ولست أجرؤ على البقاء . يجب أن تفكر إذن فى جريمتك ، أو أن تحاول جهدك أن تقاومها . أجل ، قاومها ما وسعتك المقاومة ... ولكن لا تبتئس هكذا ... ولا تيأس — ولكن ... لا تظن أنى سأمنحك أى شيء . أبدا ، ياإلهى — ولكن ثق أنك ستدع جانبا كل فكرة عن الزواج . فعلى الرغم من أنى أعلم أنك لا تحب سنثيا الا كستار تخفى به حبك لى ، إلاأن ذلك يضرم الغيرة فىقلبي — ياإلهى ، ماذا قلت ؟ الغيرة ! كلا، كلا، لايمكن أن أصاب بالغيرة لأنى يجب ألا أحبك — ولذلك لا تأمل — ولكن لاتيأس كذلك— أوه ، إنهم قادمون . يجب أن أسرع » .

وللقصة الفكاهية كذلك نسقها المميز أو نغمتها العامة الخاصة فى السرد .

« كانت مسز مورلاند امرأة جد طيبة . وكانت تود أن ترى أطفالها فى أكمل صورة . غير أنها كانت تنفق وقتا كثيراً فى الولادة وتعليم الصغار ، حتى كان يتحتم على بناتها الكبريات أن يقمن بتغييرملابسهن بأنفسهن . ولم يكن من المستغرب كثيراً من كاثرين — التى كانت فى الرابعة عشرة والتى لم يكن فيها بطبيعتها شيء شيء يدل على البطولة — أن تفضل لعبة الكريكيت والبيز بول وركوب الخيل والجرى فى القرية ، على قراءة الكتب ، أو على الأقل الكتب الثقافية . فطالما

(١) لوليم كونجريف William Congreve (١٦٧٠–١٧٢٩) .

كانت الكتب بعيدة عن المعرفة ، وطالما كانت تعالج القصص وتخلو من الأفكار ، لم تكن كاترين تمانع إطلاقاً فى قراءتها . ولكنها فيما بين الخامسة عشرة والسابعة عشرة كانت تتدرب لتصبح بطلة . ومن ثمة كانت تقرأ جميع المؤلفات التى يجب على البطلات أن يقرأنها حتى يزودن ذاكرتهن بتلك المقتطفات والشواهد التى تنفعهن كثيرا وتهوّن عليهن مواجهة صروف الدهر . »[1]

وليس ثمة أسلوب واحد أو متجانس للملهاة ، ولا أسلوب واحد متجانس للمأساة . وثمة سبب معين لذلك فى حالة الرواية الفكاهية . وهو سبب لا ينطبق على الرواية المفجعة ، أولا ينطبق عليها بنفس الدرجة . فما دام الكاتب الفكاهى أقل التصاقا بشخصياته (قارن بين القطعتين السالفتين من روايتى «عمدة كاستر بريدج» و«دير نورثانجر») ، فإن من شأن أسلوبه فى السرد أن يتميز عن الحوار . وكلما زادت براعة الفنان اتضحت هذه الحقيقة . ولا أذكر أن ستيرن أو جين أوستن قد مزجا لأسلوبهما الفلسفى أو أسلوبهما القضائى ، وهما الأسلوبان اللذان استخدماهما فى السرد بأن يطغيا على الحوار بصورة تسلبه الحياة أو تجعله لايبدو مقنعا . فليس من الضرورى — حتى بالنسبة للروائى — أن يورد فى قصته صورة طبق الأصل من الحوار الذى يدور فى الحياة . ولكنه يجب أن يلون أقوال شخصياته بحيث تختلف عن أقواله هو من جهة وعن بعضها البعض من جهة أخرى ، وإلا فإنها لن تؤدى الدور الذى يجب أن تؤديه .

وأول مايتطلبه أسلوب السرد القصصى هو أن يكون أسلوبا دقيقا محكما ، تتضح فيه تدرجات الشخصية مهما صغرت ، كما يجب أن يكون الموقف واضحاً وجليا . ومن الأمثلة الجيدة على هذا النوع من الدقة والإحكام وصف تشوسر لأول لقاء بين ترويلس وكريسيدا . ويقع هذا المشهد فى «معبد» ، يمكن أن نصوره بأنه

---

(١) من رواية « دير نورثانجر Northanger Abbey للروائية الانجليزية جين أوستن Jane Austen (١٧٧٥–١٨١٧) .

كنيسة من كنائس العصور الوسطى — وهكذا سوف أسميه . وفى هـذه الـكنيسة توجد كريسيدا ، وهى أرملة ترتدى شارة الحداد . ويوجد معها أيضا قوم آخرون. وهى تفتن بجمالها كل من تقع عينه عليها .

كانت لأنزال واقفة بمفردها فى تواضع
وراء القوم ، وعلى مقربة منهم ،
غير بعيد من الباب ، وقد انتابها شىء من الخوف .
وكان ملبسها بسيطا ، ومظهرها رقيقا ،
ونظراتها ثابتة .
وكان ترويلس قد اعتاد أن يقود فرسانه الصغار ،
فاخذ يتقدمهم ، ويصعد بهم ثم يهبط ،
فى ذلك المعبد الفسيح .
وكان يرى نساء المدينة على الدوام
هنا وهناك . ولـكنه لم يظهر لواحدة منهن أى حب
يسلبه راحة البال ،
بل راح يمتدح هذه أو يذم تلك حسبما يتراءى له .

وهـذا السلوك الذى صدر عن ترويلس (وكأنه زائر طارىء ألم بسوق الماشية) لا يعد سلوكا حميـداً حتى إذا قيس بمعاييرنا الآن . اما بمعايير العصور الوسطى ، فـكان يعد سلوكا نابيا . ولم تـكن الوقاحة قاصرة على موقفه من النساء ، فهو كان يراقب زملاءه وكأنما أخذ على عاتقه أن يعنف كل من يبدى ميـلا نحو اى سيدة فى الـكنيسة . ومن الواضح أن ترويلس كان قد تجاوز السن التى يصح ان يلقن فيها درساً . ولـكن تشوسر يقطع حبل قصته بعدة فقرات من الوعظ . وقد سادت هذه العادة بين كتابنا الفـكاهيين الأقدمين ، ثم استمرت حتى عهـد فيلدنج وستيرن . أما النظرية الجمالية الحـديثة الأكثر صرامة فإنها تستنـكر هذه

الطريقة . ونحن نعتقد بوجه عام أنه ينبغى على قارىء القصة أن يستخلص الموعظة بنفسه ، وأن يقتصر عمل الكاتب على تقديم الحقائق . وهذه ولا شك نظرية سليمة . ولكن هذا الخوف الحديث من الاتجاه التعليمى ينطوى على الخسارة بقدر ما ينطوى على المكسب . فإن أحسن كتابنا الفكاهيين يلقون علينا المواعظ فى كتاباتهم ، وإن كان بعضهم يلقيها بصورة أخف مما يلقيها به البعض الآخر . فلن يكون من المستغرب أن تبعث هذه الطريقة القديمة من جديد . فالملهاة تحمل أكثر من لذة التهكم والاستهزاء ، وقد يستفيد الفن إذا جعل الكاتب معاييره أكثر وضوحاً وذلك بأن يذكرها فى صورة مباشرة . ويكفى أن نسوق فى هذا المقام فقرة واحدة من مواعظ تشوسر :

أيها العالم الأعمى ، أيها الهدف الأعمى !
كم من ريح تجرى
بما لا تشتهى السفن
وكم من رغبات تتحطم .
إن ترويلس هذا الذى يصعد فوق السلم
قلما يدرك أن عليه أن ينزل
شأنه شأن الحمقى .
ثم تقع عيناه الزائغتان على كريسيدا فتستقران عليها :
وفجأة تتملكه الدهشة
عند ما يتفرس فيها
فيحدث نفسه قائلا : « رحمتك اللهم ربى ،
أين تقطنين يامن لك هذا الجمال ؟ »
وهنا يخفق قلبه ،
ويأخذ صدره يعلو ويهبط فى هدوء
حتى لا يفطن اليه من حوله

فيدركون ماثار فى جوانحه من وجد

ثم يلى ذلك وصف بالغ الدقة لطلعة كريسيدا ولمسلكهما معا :

وكان قوامها ممشوقا

وأطرافهامتسقة

مع أنوثتها الغضة . ولـكن مظهرها

كان يحمل طابع الرجال .

كما كانت حركاتها

تؤكد للقوم صدق مايتوسمون فيها :

من الشرف ، والمنزلة ، والنبل .

وراح ترويلس يتيه إعجابا بكل هذا

ويهيم بحركاتها وطلعتها

التى كان يشوبها شىء من الإباء والشمم .

فقد حدجته بنظرة وكأنها تتساءل :

« ماذا ! أليس من حقى أن اقف هنا ؟ »

ثم اخذت نظراتها تتألق

فصارت شيئاً لم تقع عينه عليه من قبل .

ونشبت فى نفسه رغبة ملحة

فى أن تنظر إليه ،

رغبة طغت على جوارحه

وملـكت عليه كيانه .

ورغم أنه طالما رنا إلى النساء

فإنه تمنى حينئذ ألا تـكون نظراته نافذة .

فقد حار كيف ينظر إليها أو يغازلها .

إن ذلك الذى كان له
مثل هذا الدهاء
لم يكن يدرى ان الحب
اتخذ من عينيها مسكنا .
وحالما ظن
إن نظراتها صرعته
يارك الحب الذى يغير الناس على هذا النحو .

وراح ترويلس ينظر ثم ينظر .
— وهو مستمر فى مكانه —
إلى تلك التى تتشح بالسواد .
ولكنه لم يفصح عما يريد ، ولم يتفوه بكلمة .
وإنما ظل ينظر إليها :
ويلقى بنظراته إلى شيء بعيد .
ثم يعود فيرنو ببصره إليها .
وتملكته الحيرة ،
فغادر المعبد فى خطى وئيدة
وهو يحس بالندم
على أنه طالما سخر من حب الآخرين :
وخشى أن يفطن القوم
إلى ما كان يعتمل فى نفسه
فراح يسعى جاهداً إلى إخفاء مشاعره .

ويتميز تشوسر عن سائر كتاب الملهاة باهتمامه بالمظهر الخارجي لشخصياته . والأوصاف التى أوردها لهذه الشخصيات فى مقدمة « قصص كانتربرى » شىء مشهور غير منكور . وكان يعتقد أيضاً أن الملابس تفصح عن معدن الإنسان ، وبخاصة المرأة . فهو يقدم لنا فى هذه المقدمة وصفاً عاماً لهيئة كريسيدا وسلوكها و « لوحة » لمظهرها وقد وقفت بجوار باب الكنيسة ، و « صورة متحركة » لمسلكها عندما التقت عيناها بعينى ترويلس . وهو لا يسهب فى وصف ملبسها — فهو أسود اللون وبسيط — ولكنه يبرز أهميته باستخدام التشبيهات . فقد كان جمالها يشرق كنجم يسطع تحت سحابة حالكة . وهذه هى المرة الثانية التى يقدمها لنا تشوسر فى قصيدته. فنحن نراها أول ما نراها وهى ذاهبة إلى هكتور فى الخفاء لكى تجند قلبه الرقيق وسلطانه المنقطع النظير لحمايتها . وقد ارتدت لهذا الغرض رداء بنى اللون ، وهو لون يدل على المزيد من الغنى والدفء (ولكنه فى نفس الوقت مناسب ولائق) . فأما مسلكها فأبعد ما يكون عن الثقة بالنفس . وتحركاتها فى كلا المنظرين تحركات رائعة وتلقى استحساناً بمجرد وقوعها . فهى تهتم فى عناية ومهارة بزينتها وإشاراتها وتعبيراتها ، كما تهتم كذلك —وفى مزيد من الارتياب— بالباقة التى تتطلبها المناسبة . ونحن نراها فى المرة الأولى (وهى خالية إلى نفسها) وقد بدت فى مظهر لا شك أنه مظهر مؤثر تأثيرا مفتعلا ، حتى يقع هكتور على الفور فى هواها أما فى المرة الثانية فقد كان ذلك المزيج من إنكار الذات وتأكيدها يفتن كل من يراها . وهكذا يرينا تشوسر ، فى مشهدين يكمل كل منهما الآخر ، الآخر ، أى لون من النساء هى ، وذلك عن طريق الوصف الخارجى فحسب . وأقصى ما يقوله هو أنه من السهل أن نستخلص أنها كانت امرأة جديرة بالاحترام ومن ذوات المكانة والنسب .

وهو لا يصف هيئة ترويلس فى هذا المشهد ، فهيئته ليست ذات أهمية . ذلك أن تشوسر — كما يلاحظ دريدن — من يعرف ما ينبغى له أن يذكر وما لا ينبغى ولكنه يروى لنا الكثير عن خلقه ومسلكه . فهو يتخطر فى الكنيسة مزهوا بنفسه كالطاووس (على حد قول تشوسر نفسه) مقدرا نظرات النساء إليه .

اما عندما يقع بصره على كريسيدا فإن صوابه يطير . ولكنه يتأهب للمعركة على الأقل ليغطى موقفه ولو لبعض الوقت ، وإن كان قد نجح فى السيطرة على لسانه وقسمات وجهه . وظل يحفظ المسافة بينه وبين هدفه دون أن يحملق وانما يختلس النظر اختلاساً ، دون أن يفقد صوابه تماماً . وعندما تنتهى الصلاة نراه وهو يشق طريقه خارج الكنيسة فى هدوء وقد راح يعابث الشبان العاشقين ، وإن كان يرى أن كل ما صوره كان وبالا عليه حقاً ، فيندم على أنه وقع فيه .

وليس بين الكتاب الإنجليز من يفوق تشوسر فى براعة الوصف اللهم الاستيرن ويستطيع القارىء أن يراجع صفحة من هذا الكتاب ، ليجد مشهدا يتألف كله تقريباً من الحوار ، ومع ذلك فان هيئة الشخصيات وأحوالهم قد صورت تصويرا واضحاً من خلال الكلمات القليلة التى تقال هنا وهناك . وثمة فصل شيق فى رواية « رحلة عاطفية » ربما فسر لنا إلى حد ما كيف استطاع سيترن أن ينمى هذه الموهبة . والقطعة نفسها وإن لم تتميز بالأسلوب بنوع خاص ، إلا أنها مثال جيد للقصص الفكاهى . وإليك الفقرة التالية :

« كان الضابط العجوز يقرأ فى انتباه وتمعن كتابا صغيرا (لعله كان عن الأوبرا) وقد وضع نظارة كبيرة على عينيه . وما أن جلست حتى خلع نظارته ووضعها فى حافظة مصنوعة من الجلد المحبب ، ثم أعادها هى والكتاب جميعا إلى جيبه فنهضت من جلستى قليلا وانحنيت له احتراما .

ولو أنك ترجمت هذا إلى أية لغة متحضرة فى العالم لكان معناه ما يلى : « هاكم رجل فقير غريب يدخل المقصورة وكأنه لا يعرف أحدا . وليس من المحتمل أبدا أن يعرف أحدا حتى لو قضى سبع سنوات فى باريس ، ما دام كل رجل يقترب منه يظل واضعا نظارته على أنفه — إذ هذا بمثابة إغلاق باب الحديث فى وجهه تماما — ثم يلقاه بأسوأ ما يقابل به رجل ألمانى » .

ولعل الضابط الفرنسى هو الآخر قد قال نفس الشىء بصوت مرتفع . ولو

أنه فعل لـكان من واجبي أن أعبر انحناءاتي إليه باللغة الفرنسية أيضا فأقول له: إنني تأثرت من اهتمامه ثم أشكره شكرا جزيلا على ذلك .

وليس ثمة سر يساعد على تقدم الألفة بين الناس كالتمكن من هذا «الاختزال» والسرعة فى تحويل النظرات والإشارات وما إليها — إلى كلمات صريحة . أما أنا فقد اعتدت منذ زمن بعيد أن أفعل ذلك بطريقة آلية ، حتى أننى عندما كنت أجوب شوارع لندن ، كنت أمضى فى طريقى وأنا لا أنفك أفسر ما ألقى من نظرات وإشارات ! فكم من مرة وقفت فيها منزويا فى جماعة من الأصدقاء — لم ينبسوا بأكثر من ثلاث كلمات — وقد أطلقت من جعبتى عشرين حوارا ، كان يمكننى أن أدونها وأقسم على ذلك .

وذات مساء كنت ذاهبا إلى حفلة موسيقية أقامها مارتينى فى ميلانو . وبينما كنت أهم بدخول القاعة ، كانت الماركيزة دى فـ . . خارجة منها فى شيء من العجلة حتى أوشكت أن تطرحنى أرضا قبل أن تقع عينى عليها . فقفزت منتحيا جانبا لأدعها تمر . ولكنها كانت قد فعلت نفس الشيء وفى الناحية نفسها أيضا . وهكذا ارتطم رأسانا . وسرعان ما توجهت إلى الجانب الآخر لتخرج . ولكننى لم أكن أسعد حظا منها ، ذلك انى كنت قد قفزت إلى ذلك الجانب واعترضت طريقها مرة ثانية . ثم انطلقنا معا إلى الجانب الآخر ثم عدنا ثانية ، وهكذا دواليك . لقد كان ذلك يبعث على الضحك وجعلنا نشعر بالخجل الشديد . وأخيرا فعلت الشيء الذى كان يجب أن أفعله منذ البداية فقد وقفت ساكنا فى مكانى ، فلم تجد الماركيزة صعوبة فى المرور بعد ذلك . ولم أجد فى نفسى القدرة على ولوج الغرفة قبل أن أصلح ما أفسدته : فانتظرت وتبعتها بعينى حتى نهاية الدهليز . وتلفتت هى خلفها مرتين ، ثم مضت فى طريقها وهى تسير بعرض الدهليز أكثر مما تسير بطوله كما لو كانت تفسح لـكل شخص يمر بها فى طريقه إلى الدور العلوى . وقلت أحدث نفسى : « كلا ! إن هذا لتاويل خبيث : فمن حق الماركيزة على أن أقدم لها أفضل ما يمكن أن أقدمه من اعتذار . وهذا المكان الذى أفسحته لا بد أن يكون لى —

وهكذا هرولت نحوها وقدمت لها اعتزارى على الارتباك الذى سببته لها ، وقلت لها إن قصدى إنما كان إفساح الطريق . وقد أجابت بأنها كانت مسوقة بنفس الدافع فى تصرفها معى . ثم تبادلنا الشكر . وكانت تقف فى أعلى درجات السلم ، فعرضت عليها أن أوافقها إلى عربتها . ونزلنا على السلم ونحن نتوقف كل ثلاث درجات لنتحدث عن الحفلة الموسيقية وعن المقامرة . وعندما وصلنا قلت لها : « أقسم لك يا سيدتى أننى حاولت ست مرات مختلفة لكى أحملك على الخروج » . فأجابت قائلة : « وأنا أيضا حاولت ست مرات لكى أدعك تدخل » . فقلت لها : « كم أتمنى أن تحاولى مرة سابعة ! » . فأجابت : « من كل قلبى ! » — ثم أفسحت لى — فالحياة أقصر من أن تضيع فى الشكليات . وركبت معها على الفور فحملتنى إلى منزلها ، أما ماذا جرى للحفلة الموسيقية ، فان سيسيليا — التى أعتقد أنها حضرتها — تعرف عنها أكثر مما أعرف أنا » .

وتوجد « ترجمة لوجوه الناس وحركاتهم » مماثلة لهذه الترجمة فى ذلك المشهد من رواية « ترويلس وكريسيدا » الذى تشيح فيه كريسيدا بوجهها كما لو كانت تقول : « ماذا ؟ ألا يمكن أن أقف هنا ؟ » . ولا شك فى أن تشوسر أيضا قد درب ملكة الوصف عنده عن طريق ملاحظة وجوه الناس وحركاتهم ثم ترجمتها لنفسه .

ولا يحتاج الأسلوب الفكاهى الخالص فى الرواية إلى أكثر من وصف دقيق معبر . ويتطلب هذا القدرة على أن يكون الكاتب صريحاً ، بسيطاً ، موجزاً ، كما يتجلى فى السطور القليلة التى اقتبستها من تشوسر (جلست بجوار الباب ساكنة وحيدة ، وراء غيرها من الناس — فهو يبين كل نقطة فى بساطة ويرسم الصورة فى صبر) . والفقرة التى تبدأ بقوله تلك التى كانت تلبس الرداء الأسود، لكنه مثلا جيدا للبساطة التى لا يجيدها سوى الكتاب المتمرنين . ولكن لكى يجمع الكاتب بين حسن التعبير والدقة يجب أن يبحث أيضاً عن كلمات وعبارات قوية لكى يبث الحياة فى الصورة ويجعلها متماسكة . ولا ينبغى أن تكون الكلمات حوشية غير

مألوفة ، وإنما يجب أن تـكون حية توقظ خيال القارىء . ولا يعتـبر أن تجعل القلب يخفق قليـلا . فـكلمة « قميئة » فى البيت الأول لا تشير إلى قامة كريسيدا (فنحن نعلم فيما بعد أنها لم تـكن قميئة جدا ، وأنها لم تـكن مسترجلة بحال من الأحوال ، بل هى تشير إلى طريقتها فى الوقوف . ويتضح هـذا أكثر من عبارة « تحت وطأة الخجل » . فهذا شىء لا نجده فى الصورة ، ولـكنه يبين لنا كيف نركب الصورة — وماذا تعنى . ومثال ذلك أيضا أن ترويلس ينظر إلى كريسيدا « فيطيل النظر » ، وقلبه « ينبسط ويرتفع » — فهذه الـكلمات الثلاث تبعث الحياة فى الصورة . وعندما يبلغ المشهد ذروته يورد تشوسر صـورة مسرفة فى الخيال أقرب ما تـكون إلى أسلوب دن[1] : فقد اتخـذ الحب لنفسه مسكنا . « فى فيض نظراتها المختالسة » .

وهناك تصوير آخر يحدث نفس التأثير ولـكنه يختلف فى الطريقة متى يتم بها وسوف أسميه التصوير التحليلى ، إذ يختار الـكاتب العناصر ذات المغزى فى الموقف أو الشخصية ، ويدع خيالنا يجسم الأفـكار المجردة . وقد برع تشوسر فى هـذا الأسلوب أيضا ، وعندما نضج فى كتاباته راح يخرج هذه الطريقة بالطريقة الوصفية وخير مثال على هذا المزيج مقدمة « قصص كانتربرى » . وتتجلى الطريقة التحليلية فى وصف المحامى : فـكل ما يقوله لنا تشوسر عن مظهره أنه :

« وكان يرتدى معطفا بسيطا متعدد الألوان ،

وقد تمنطق بحزام من الحرير المخطط »

ولـكن توجد فقرتان من التحليل الذى يساعدنا على تـكوين صورة كاملة عن الرجل .

« كان ركننا رصينا تجلله المهابة ،

---

(١) جون دن John Donne (١٥٧٣ — ١٦٣١) شاعر انجليزى

وتبدو عليه أمارات الوقار ، وتنثال فى كلامه الحكمة
وحيثما توجهت فلن تجد رجلا دؤوبا مثله .
ومع هذا فقد كان يبدو أقل دأبا مما هو .

وهو يستخدم نفس الطريقة ولكن بدرجة أقل فى بيته المشهور الذى يصور فيه أحد علماء اكسفورد :

« إنه على استعداد لأن يتعلم ويعلم »
وهذا الأسلوب الناضج يتسم ايضا بالصراحة والدقة والبساطة .

وخير مثال للأسلوب الذى يكاد يكون أسلوبا تحليلياً خالصاً فى أدبنا الفكاهى هو أسلوب روايات جين أوستن . ولا نستطيع أن نقطع برأى فيما إذا كانت تفوق تشوسر فى ميدان الوصف أم لا . فقد كانت تتجنب هذا الأسلوب عامدة ، ظناً منها أنه لا يليق بالرواية وأنه يبعث على السأم . صحيح أنها كانت تصف أحيانا المظاهر التى لا بد من وصفها . ولكن وصفها بصفة عامة كان موجزاً وبسيطا . وقد رفضت فى تواضع لا يخلو من السخرية أن تنافس سير وولتر سكوت[1] . وربما استطعنا أن نستخلص رأيها الصحيح من ملاحظة وردت على لسان سير ادوارد دنهام موجهة إلى شارلوت هايوود فى رواية « سانديتون » .

« إذا كان يوجد عيب فى روايات سكوت ، فهو خلوها من العاطفة . إنها رقيقة ، بليغة ، جيدة الوصف ، ولكنها باردة » .

وقد يعيب فن جين أوستن إحجامها عن الوصف . ومن ثمة قد نخطىء فى فهم شخصياتها وهذا هو السبب الذى يجعلنا نخطىء فى كثير من الأحيان فى الحكم على دارسى ، إذ يصور المفسرون شخصيته من خلال انطباعات إليزابيث المغرضة ، وليس من خلال الواقع الذى يتكشف فى سياق الرواية . ولكن إذا

---

(١) روائى وشاعر اسكتلندى (١٧٧١-١٨٣٢

كان هذا التزمت الذى يكاد يشتم منه التعالم من جانب جين أوستن قد أوجد ثغرة للأخطاء الهينة ، فقد جعل رواياتها شيقة فى نظر المهتمين بالطبيعة البشرية ، شأنها فى ذلك شأن الروايات البوليسية .

وتوجد فقرة ذات مغزى عميق فى الفصل السابع والعشرين من رواية إما ، حيث تنتظر إما على باب تاجر الأقمشة فورد ، بينما تبتاع هاريت شيئا فى الداخل :

« ولم يكن يرجى الشيء الكثير من الحركة التجارية ، حتى فى أكثر أحياء « هايبرى » ازدحاما . فقد كان مستر پرى وهو يسرع الخطى عن كثب ، أو مستر وليم كوكس وهو يدخل المكتب ، أو جياد مستر كول وهى عائدة من تدريباتها ، أو ساعى البريد الشارد وقد امتطى بغلا حرونا — كان ذلك هو كل ما يمكن أن يخطر ببالها توقعه هناك مما ينبض بالحياة . وعندما وقع بصرها على القصاب وقد حمل صينية فى يديه ، وعلى امرأة مسنة أنيقة خارجة من الحانوت فى طريقها عائدة إلى منزلها وقد حملت سلة ممتلئة ، وعلى كلبين يتشاجران على قطعة من العظم ، وعلى لفيف من الأطفال المتسكعين حول نافذة المخبز الصغير ليشاهدوا « كعك الزنجبيل » — عندما وقع بصرها على هؤلاء ، تبينت أنها لم تكن محقة فى شكواها . فقد سى ذلك عن نفسها بما فيه الكفاية ، حتى لقد وقفت عند الباب مدة أطول . ذلك أن الذهن المتيقظ المستريح يستطيع أن يعمل دون أن يرى شيئا ، ولا يستطيع أن يرى شيئا لا يستجيب له » .

هذا الوصف — الذى يندر وجوده جدا فى روايات جين أوستن — أقرب إلى قائمة الجرد منه إلى الصورة : وهو ينتهى بما يمكن أن نعده — وربما بما قصد به أن يكون — عرضا لفلسفتها الخاصة وأساساً لفنها . لقد كان خيال جين أوستن حيا نافذاً . وكانت تعد جميع رواياتها حقيقة واقعة ، حتى فى أدق تفاصيلها . وثمة شواهد فى خطاباتها على أنها كانت تتمثل شخصياتها فى ذهنها قبل أن تصورها على الورق . بيد أنها كان ينقصها — أو لم تستطع أن تنمى — تلك الموهبة

الشاعرية التى تستميل حواس القارىء والتى هى موهبة تشوسر . لقد كانت « تستطيع الكتابة دون أن ترى شيئا » . كذلك كان ذهنها يبتسم بالهدوء — أو على الأقل كان كذلك عند ما كانت تكتب رواياتها . فلم يكن ثمة ما يشوه تفكيرها وحكمها على الطبيعة البشرية . وكان كل ما تستطيع أن تراه « يفى بغرضها » . إننا نفتقد فى رواياتها مثلا عين الراهب الزائفة وصلعة الكاهن الساطعة فى روايات تشوسر ، أو صورة وولتر شاندى وقد وضع إصبعه على أنفه ، أو « العم توبى » وهو يلوح بغليونه فى الهواء ، أو يوريك وهو يقفز من مقعده .

وإنما تتجلى عظمة جين أوستن فى الأسلوب التحليلى ، حتى يصبح نقص التصوير شيئا غير ذى خطر طالما كان فنها ناضجا . بل إن رواياتها الأولى ليس بها الكثير مما يمكن أن يعيبها . مثال ذلك تلك القطعة من رواية « دير نورثانجر » التى اقتبسناها فى صفحة bb . وكلما يعرف وصف شخصيات مستر دمسز بنت ومستر كولنز فى رواية « الكبرياء والهوى . وفيما يلى مثال أخير — وعلى نطاق أوسع — من روايتها « إغراء » ومما يلفت نظرنا فى هذا المثال أنه لايحدثنا بكل شىء عن آل مسجروف فحسب ، بل ينتهى بأن يقص علينا كل شىء عن آن نفسها :

« كان آل مسجروف يمرون بحال من التغيير — وربما من التحسن — شأنهم فى ذلك شأن منازلهم ذاتها . وكان الأب والأم من ذلك الطراز الإنجليزى القديم، بينما الأولاد من الطراز الحديث . وكان مستر دمسز مسجروف من خيرة القوم ، يلاقيان الناس بالود والكرم ، ولم يكونا على حظ من التعليم كبير كما كانت تنقصهما الكياسة . اما أبناؤهما فكانوا يسايرون عصرهم خلقا وتفكيرا أكثر من أبويهم . وكانت العائلة تتكون من عدة أفراد . ولكن الإبنتين الوحيدتين البالغتين — باستثناء تشارلز — كانتا هنريتا ولويزا ، وهما فتاتان فى التاسعة عشرة والعشرين

من عمرهما تعلمتا فى مدرسة بمـدينة « اكستر » كل ما يمكن تعلمه ، ثم استقرتا لتعيشا عيشة عصرية سعيدة مرحة ، شأنهما شأن آلاف الفتيات الأخريات . وكانت ملابسهما تتميز بكل شىء ، ووجهاهما يميلان إلى الجمال ، وروحاهما لطيفتين للغاية وأخلاقهما صريحة تبعث على الرضا . وكانتا أثيرتين فى المنزل ومحبوبتين خارجه . وكانت تعدهما من أسعد من عرفت : ومع ذلك — كشأننا عند ما نسعد بما لنا ولا نرضى عنه بديلا — فإنهما لم تكن لتتخلى عن عقلها الراجح المتزن فى مقابل جميع ما كانتا تملـكان من متع » .

وتتسم هذه الفقرة بما فيها من تهكم . مثال ذلك عبارة « وربما من التحسن » فى الجملة الأولى . فالتهكم هنا بهذه الصيغة الهادئة ينطوى بما لا يقرره على مغزى أعمق من المغزى الذى ينطوى عليه بما يقرره . فإن هذا ولا شك يدع للقارىء مجالا فسيحا للشك والتخمين : فهل ثمة تهكم مقصود ؟ وإذا كان ذلك كذلك ، فما الذى حذف ياترى ؟ والجمله التى تبدأ بعبارة «وكانت ملابسهما تتميز بكل شىء» توحى بهذه الأسئلة . أما بيت الشعر التالى عن كريسيدا (والذى ورد فى صفحة ٦٩) فلا نجد فيه شيئا عميقا عن خلقها :

« الوقار ، والمركز المرموق ، والتنشئة الطيبة التى تلائم المرأة »

ولا حاجة إلى أن يكون ذلك متعمداً ما دامت المناسبة لا تقتضى أكثر ممـا ذكره تشوسر . غير أنى أعتقد أن المناسبة تقتضى ذلك . فما دامت النقطة الرئيسية فى القصة كلها هى تقلب عاطفة كريسيدا ، فالحذف مقصود بكل تأكيد . ونحن لا نجانب الصواب أبدا إذا بحثنا عن تهكم فى تعليقات تشوسر . فقد كانت هذه عادة لا سبيل إلى خلاصه منها . غير أن هذه الحقيقة قد تحملنا بالطبع على أن نبحث عن التهكم فى ملاحظات تخـلو من التهكم تماما . وهذا هو خطر الإسراف فى التحدث بأسلوب تهـكمى ، فمن المؤكد أنه يكاد ينتهى بصاحبه إلى انصراف الناس عنه .

غير أن تهكم تشوسر واضح فى كثير من الأحيان . فهو يكثر من استخدام الطريقة الأكثر شيوعاً ، وهى أن يعطينا شرحاً للشخصية أو السلوك قلما يكون مناسباً أو صحيحاً مما يضطرنا إلى أن نبحث نحن عن الشرح الصحيح . وخير مثال على هذا اللون من التهكم هو شخصية الطبيب فى مقدمة « قصص كانتربرى » . كان هذا الطبيب شغوفا بالذهب بنوع خاص « لأنه كان عنصرا يدخل فى تركيب الأدوية » . وكذلك فى وصف الراهب :

« لم يكن يقدر ذلك النص أكثر من دجاجة نتف ريشها —

فهو يقول إن صيادى الوحوش ليسوا رجالا مقدسين

وإن الراهب خارج الدير

كسمكة خارج الماء

ترفرف على رصيف الميناء

ذلك النص لم يكن يساوى فى نظره أكثر من محاره .

وقد وافقته على ذلك وقلت له إن رأيه كان مصيباً » .

ولا يذكر لنا تشوسر « رأيه » فى موقف هذا الراهب اللاهى ازاء الحياة الدينية والفكرية ، وإنما يورد فقط ما « قاله » .

وجميع كتاب الملهاة تقريبا يستخدمون التهكم بصورة أو بأخرى . فالجملة التالية التى اقتبسناها فى صفحة ٦١ من رواية « رحلة عاطفية » لستيرن : وهى: « ولم اجد فى نفسى القدرة على ولوج الغرفة قبل أن أصلح ما أفسدته معها ، إلا بالانتظار ومتابعتها بعينى حتى نهاية الدهليز » هى جملة تهكمية . أما يوريك فقد كان لديه على الرغم من أدبه ، دافع آخر أقوى للنظر إلى امرأة تبتعد عنه .

وحتى إذا لم نكن نعرف هذا الدافع جيدا لنبتسم للعبارة ، فان نهاية القصة توضح التهكم الذى تنطوى عليه . فهى تصل هنا إلى حد التلميح الجنسى — الذى يعد فى الواقع لونا من التهكم — طالما لم يكن هدفها مجرد إضفاء صبغة من الحشمة السطحية على نكتة غير لائقة .

ويعد فيلدنج أكثر الكتاب الفكاهيين تشبثاً بالتهكم وجميع أساوبه يتسم بسمة التهكم ، بل لعل التهكم يفسده . وينطبق هذا على الفقرات الساخرة وبخاصة الفصول الافتتاحية من رواية « توم جونز » بأجزائها المختلفة ، بل هو شىء لا بد منه لخطة رواية « جوناثان فايلد » بأكملها . غير أن هذا يضفى على اسلوبه الروائى طابعا فكاهيا ثقيلا بعض الشىء لايلبث أن يفقد جاذبيته عند مانعيد قراءته ، وهو شىء مؤسف لأن لفيلدنج خيالا مضحكا من الطراز الأول وعقلا راجحا . والحق أن التهكم يفقد سحره عندما نعود إليه مرة ثانية أكثر مما تفتقد أية وسيلة أدبية أخرى سحرها . أما سوفت — الذى كان يستطيع أن يحتفظ بحيوية أسلوبه — أو جيبون الذى كانت تسيطر عليه نزعة لاتكل من النقد الفكاهى — فقد كان التهكم لا يفقد قوته عندهما أبدا . إلا أن التهكم يكون عرضة لأن يفقد هذه القوة فى الروايات الفكاهية إذا استمر طويلا ، وقد ينتهى به الأمر إلى أن يفقد أثره تماما . ومع ذلك فلو أحسن استخدامه لأوشك أن يكون المعادل الأسلوبى المضبوط لأسلوب التفكير الفكاهى . وبذلك يمكن أن يتذوقه بسهولة كل من له دراية بالفكاهة ولديه القدرة على تذوقها تذوقا طبيعيا .

تحدثت حتى الآن عن الأسلوب فى القصة فحسب ، وإن كنت قد وافقت عن حق الروائى الفكاهى فى أن يعلق على شخصياته وأن يصورها بالفعل والحوار . ولكن ثمة نوع من الفكاهة يكمن فى التفكير ، والأسلوب ، والخيال ، دون أن تكون هناك قصة على الإطلاق . فاديسون[١] ولام[٢] يعدان من الكتاب الفكاهيين رغم

---

(١) چوزيف أديسون Joseph Addison (١٦٧٢–١٧١٩) .

(٢) تشارلز لام Charles Lamb (١٧٧٥–١٨٣٤) .

ان إنتاجهما الروائى لم يكن يحدث إلا فى الفينه بعد الفينة . وكذلك سير ماكس بيربوم[1] سواء فى قصصه أو فى مقالاته . وفى الفقرة التالية من محاضرته عن ليتون ستريتشى[2] لانجد ثمة قصة ، وإنما تكمن الفكاهة فى الأسلوب وحده :

« علمنا من مصدر مطلع — فيما بين شقى المحيط — أن القرن الحالى سوف يصبح « عصر الرجل العادى » . فسوف نجثو جميعا ، ونصفق ، ونرفع أعيننا ، ونعبد الرجل العادى . وأنا لست من رجال اللاهوت الضليعين ، وإنما اعتقد أننى على حق فى قولى إن هذا الدين يتميز بحداثته ، إذ لم يسبق أن انتشر حتى فى الشرق حيث قامت عدة أديان . وأنا رجل مسن ، والرجال المسنون ليس لديهم استعداد لأن يعتنقوا أديانا جديدة . وهذا الدين الجديد لايجد صدى فى نفسى . ولعل مما يبعث الطمأنينة فى نفسى أن الداعين إليه لايسمون إلى ربطنا به إلى الأبد. فهم يقولون : « إن هذا القرن سوف يصبح عصر الرجل العادى » .

وإنه ليسعدنى أن أفكر فى أن البشرية ستصبح فى أول يناير عام ٢٠٠٠ حرة فى ألا تصفق وفى أن تنهض ثانياً لتبحث لنفسها عن عقيدة أخرى ربما كانت أكثر تعقلا » .

فهذا اللون من الفكاهة كثيرا مايصطبغ بالتهكم ويجمع بين الوصف والتحليل . ولكى يكون ناجحا يجب أن يكون من خصائصه الدقة والوضوح اللذان يتميز بهما تشوسر وجين أوستن ورغم أنه لا يقوم على قصة فإنه لايستغنى عن التخيل أو التصور . وهذا التصور هو الذى يجعل من الفقرة الأخيرة التى اقتبستها ملهاة أكثر منها تهكما . فالنقد وإن كان هداماً بطبيعته ، إلا أن الناقد ينأى عن كل ضغينة وغل ، ويسعد بالصورة المضحكة التى خلقها تصوره . وذلك هو الخيال الذى تحلق فى اجوائه الملهاة .

رأينا فى الفقرة الثانية الواردة فى صدر هذا الكتاب كيف أن كوليريدج

---

(١) انظر ص ٨١٧١   (٢) ١٨٨٠ـ١٩٣٢

يطالب بأن يكون للشعر نصيبه فى الملهاة . وهذه المطالبة تؤدى بنا إلى روايات ميردث وإلى أهميته فى تاريخ الملهاة . فقد حاول — وإن لم يوفق للأسف تماما — أن يجمع بين الشعر وبين الملهاة ، وكان قد اختفى منها تقريبا منــذ أواخر القرن الرابع عشر . وخلال الفترة التى انقضت بين كونجريف وميردث ، كان بيرون هو الشاعر الفكاهى الوحيــد على ما أعتقد (وأنا لا أعنى مجرد النظم الفكاهى ، وإنما أعنى الخيال الشاعرى . وعلى ذلك فانى أعد بوب كاتبا تهكميا أ كثر مما أعده كاتبا فكاهيا . ولكن بيرون بالرغم من عظمته لم يستطع أن يسد تلك الثغرة التى جاءت بين كونجريف وميردث . وأهم تطور حدث فى أدبنا خلال السبعين السنة الأخيرة هو إعادة الشعر إلى القصة . فقد كان أسلوب أعظم الروائيين فى منتصف القرن التاسع عشر — باستثناء اميلى برونتى[1] — لا يسمح لهم بأن يتجاوزوا مع قرائهم حدود قصصهم إلا بين الحين والحين وبقدر ما كانت تسمح به تلك القصص التى لم يكن ينقصها الحيوية أو التشويق . أما فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، فقد استطاع شاعران بارزان — هما ميردث وهاردى[2] — أن ينقلا مواهبهما الشعرية إلى ميدان القصص النثرى . وقد كرس ميردث حياته لكتابة الملهاة ، بينما وقفها هاردى على كتابة المأساة . ومن الغريب أن كلا منهما قد عــبر عن سخطه واحتجــاجه بطريقة ما : هاردى باعتقاده الساخر بوجود إله خبيث وميريديث بإدخال « الروح المضحك » فى كتاباته .

ولعل من الإنصاف أن نستشهد على أسلوب ميردث بمقتطفات من رواية « الأنانى » التى تعد تحفته الأدبية . زد على ذلك أنه بسط رأيه فى الملهاة فى مقدمته لهذه الرواية ، بل أورد رأيه فى الأسلوب الذى يجب أن تكتب الملهاة به ، فقال :

« إن أول ما يجب أن نفكر فيه هو أفضل وسيلة نعالج بها الفن فى الأدب حتى

---

(١) ١٨١٨ـ١٨٤٨

(٢) توماس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠ـ١٩٢٨) .

نجعل تعبيرنا عما يدور فى خلدنا مستساغا ، وحتى يمكن أن نستخدم عقولنا الصافية وحيويتنا فى الهروب من الضباب الخانق إلى عالم الحرية والغناء هل نقرأ الفكر الإنسانى بعين صانع الساعات التى ترى الأشياء فى حلقات وضاءة تنطلق من الجوهر الفرد ، أم نقرؤه ونحن نسوق الشواهد فى سفح جبال الألب حيث ينطلق الروح — روح الفكاهة — فى أفق فسيح ؟ إن العاقل ليفضل الطريقة الثانية » .

وظاهر من هـذا التصريح أنه ينبذ طريقة تحليل التفاصيل الدقيقة تحليلا ميكروسكوبيا ، وأنه ينادى بأسلوب يجمع فى آن واحد بين الاستعارة الجريئة والعلم الرصين .

وأدق صورة وجدتها فى رواية « الأنانى » هى وصف رأس كلارا مدلتون وذلك حيث يقول : « وانتحى جانبا من المدخل ريثما تسمح له بالدخول . وراح يرنو إلى خدها ، وأذنها ، وذلك الجزء من قفاها الذى ارتسمت عليه ظـلال رقيقة ، حيث راحت جدائل شعرها الصغيرة ذات الألوان الفاتحة قليلا تسترسل هنا وهناك وقد انطلقت من عقدة الضفيرة ومن المشط . كان بعض هذه الخصـلات مكتملا وبعضها غير مكتمل ، بعضها مجعداً وبعضها قصيرا وبعضها كمسابيج الكروم والبعض يشبه خاتم الزواج . كما كان منهـا ما يشبه الزغب ومنها ما يشبه ندف القش . وكانت هذه الخصلات تتماوج أو تسترسل ، تتماوح إلى الخارج أو إلى الداخل أو إلى أعلى ، أو تشرد وتتدلى إلى أسفل وكأنها مخالب صغيرة مصنوعة من الحرير لا تكاد تزيد فى سمكها على ظل خطه القلم ، ولكنها أكثر ختلا من الخصائل الذهبية التى تسبى القلب » .

إن هذه الصورة تختلف كثيرا عن أية صورة من صور كريسيدا التى رسمها تشوسر والتى رسمت هى الأخرى بحيث تنقل أثر الجمال الذى لا يمكن أن يرتد عنه الطرف . وهى صورة لا يرقى إليها ، فياضة النقد بالعاطفة والخيال ، وتذكرنا بعبارة ميردث نفسه « فى حلقات وضاءة تنطلق من الجوهر الفرد » . ويبدو أن هذا الأسلوب لا يليق بالملهاة ، بل هو يوحى بالمأساة . ولولا الخيال الجامح الذى

يتميز به ميردث ، لحسبنا أن كاتب هـذه الفقرة هو هاردى . كذلك فإن الصورة الانطباعية التالية ليست أقرب إلى الملهاة ولا أبعد عن المأساة من غيرها .

« ومشت عائدة بخطى بطيئة ثم راحت تغنى لتبـدد أفـكارها القاتمة ، كما يغنى طائر صداح فوق غصن بجوار جدول الليل . وكانت أغنيتها بسيطة خفيفة ، لا تكاد تتأثر بالظلال السوداء الداكنة التى ترتسم متعاقبة على صفحة المـاء الذى ينساب من تحتها » .

أما فى المشهد القصير التالى فيجعلنا كأنما نقف عند الحد الفاصل بين الملهاة والمأساة .

« ووجـد نفسه يخاطب عينين كانتا تنظران إليه كأنه هباءة صغيرة أو رأس دبوس فى دائرة تاملاتهما البعيدة . لقد كانتا واسعتين محدقتين ، ثم أغمضتا .

ثم فتحتهما لتحدق بهما فى مكان ما .

وكان هو سريع التأثر للغاية .

وحتى فى تلك اللحظة ، عندما كانت تعلم أنها تجرح شعوره ـ أو بسبب ذلك ـ كانت تحاول ان ترتد صعدا إلى ذلك الجزء الضئيل من الأرض المحايدة الذى يجعلنا نرى عيوب العاشق ونستعلى عليها . ولـكنها لم توفق فى الوصـول إليه . فسرعان ما تطرق إليها اليأس وراحت تتخذ من مجهودها ذريعة للهبوط إلى أسفل » .

والظاهر أن ميردث كان شغوفا بقدرة العيون النفاذة على الوصـول إلى شغاف القلب بقدر ما كان «دن» شغوفا بها . وهو يستطيع أن يخلق منها ملهاة ، كما فى تصور كروسجاى الساخر الذى تذود به كلارا عن قلبها ضـد فيرنون وايتفورد الذى يتصف بالصراحة والذكاء وإن اتسم فى نفس الوقت بشىء من الصرامة والارتباك .

« ... وعندما كان يصوب نظراته النفاذة وفق هواه ، كانت هى تدافع عن

نفسها بتركيز تفكيرها فى عزلة روبنسون كروزو العجوز الواقفة فى فجوة الكهف » .

وثمة تهكم رائع فى تشبيه آخر سريع يصف فيه ميردث تأثير إعجاب ليتيتيا ديل على شخصية ديلوبى التى تتسم بالصلابة المهذبة .

« وقد أضاء وجود الآنسة ديل جوانب نفسه كما تضىء الشمعة اللوحة المقدسة » .

على أن براعة ميردث تتجلى فى التحليل لا فى الوصف . فهو يصور لنا فى الفقرة التالية إدراك كلارا لورطتها كخطيبة لويلوبى حيث لا تجدها واقعة فقط بين الوحش البادى فى تشبث خطيبها ، و بين الهولة التى تتبدى فى أنانية أبيها ، تلك الأنانية الأكثر لطفاً ، بل تجد عقلها ذاته قد انتقلت إليه عدوى كراهية ديلوبى للبشرية بعامة .

« لا جرم أن هذا الرجل الجامد الصلب سوف لا يطلق سراحها إن أنانيته المتحجرة سوف تصم أذنيه عن كل ترسل . كما سوف تمنعه كبرياؤه عن أن يفهم رغبتها الحصول على حريتها . و إذا ما عقدت العزم على ذلك — دون أن تسلك مسلك كونستانتيا — وجب أن يكون فى الحسبان تلك الحيرة التعسة التى سوف يقع فيها أبوها نتيجة هذه الورطة المضجعة ، ذلك أن أباها بالرغم مما يبديه من حنان مفرط نحوها — لا يتهاون فيما يتعلق بالشرف . وهو وإن كان من المحقق سوف يذعن لها ، سوف يكون نهباً للهم والقلق . أما الدكتور مدلتون فقد راح عندما استبد به الحزن على هذه الصورة ، يلوح بيديه ، وينبذ الكتب ، ويعرض عن الكلام ، حتى كان أشبه بشخص ضل طريقه فى اليم ، وكأنه لا يربطه شىء بالمصيبة التى حلت به . أما الناس فإنهم لن يكفوا عن مطاردتها . ولعلها تسم الرجل الذى انتزعت يدها منه بأنه رجل أنانى . ولكن العالم مع ذلك سوف يسمها بأنها امرأة ناكثة للود ، مخادعة فى الحب . لقد راحت تفكر بحرارة فى اتفاقها مع سير ديلوبى بشأن هذا العالم ، متهمة إياه بأنه كان سبباً فى أن حديقتها صارت مرتعاً للحشرات » .

وبلغ أسلوب ميردث الذروة في معظم الأحوال في تعليقاته الخاصة على قصته . وبحكم مهنته كان يجب أن تسود الفكاهة هذه التعليقات . ولكنها في الواقع تتأرجح بين الملهاة والمأساة . والفقرة التالية في رأيي تفيض بالحزن .

« أليس لهن طبيعة المحاربين ، شأنهن شأن الرجال؟ — ألسن وليفات الرجال ليلدن لهم أبطالا بدلا من أن يلدن دمى ؟ ولكن الذكر الأناني المفترس يفضلهن بوصفهن آنية جامدة ، متقنة الصنع ، نقية ، ثمينة ، قد خرجت لتوها من يد الصانع ليحتضنها ويأخذها بعيداً ويستحوذ عليها ويحتسى منها ثم يعيد ملأها ليحتسى منها من جديد ، وقد نسى أنه سرقها » .

والفقرة التالية تبدأ بملهاة ولكنها تنتهى بمأساة .

« إن موهبة التصور الفكاهى عند المرأة محوطة بسياج عليه لوحات التحذير التى تخنق هذه الموهبة . فإذا ما رأين مثلا بادرة من بوادر الفكاهة — كتعلق ديلوبى الصغير بسيده ، وتسمر أقاربهن اللذين تملكهم الفزع من منظر الاستعداد لهذه الفعلة الدنسة — أغمضن أعينهن . فهن جنود المجتمع الذين تلقوا تدريبا صارما ، أو « البروسيون » الذين يجب أن يسيروا ويفكروا فى آن واحد . وقد يكون ذلك فى صالح العالم المتمدين مادام الرجال قدقرروا هذا ، أو ما دامت ربات البيوت قد اطلعن على هذا القرار . ولكن ربما كانت ثمة امرأة أصغر سنا متمردة على الجنس الناضج هنا أو هناك ، تشعر بأن القدر قد ألقى بها فى حفرة أضيق مما تسع أطرافها » .

أما القطعة التالية فتتعادل فيها الملهاة والمأساة ، بل ربما كانت أقرب إلى الملهاة :

« إن أمزجة الصغار كنيران تسيل فى جزائر من الزئبق ، ومعادن ثمينة لم تبرد بعد فى أرض صلبة » .

والفقرتان التاليتان تحتويان على عنصر الملهاة التهكمية العجيبة .

« لقد عرف أن للزواج تأثيراً على معظم النساء المخلصات ، إلى حد أن الحب العظيم يتلاشى فى قلوبهن فلا يكون شيئا عندما يتزوجن . إننا نتبين فى النساء بخاصة انتصار الشهوة على الروح .

إن ضعاف الرجال قد يسأمون تملق النساء فى حبهن لهم ، وقد يبادلونهن هذا الحب — أو بعضه — وكأنه كرة يتقاذفها الطرفان ، كما قد تأخذهم الشفقة فيفسدون الأمر تماما . أما البعض الآخر فإنهم يفضلون أن يوقدوا جذوة ذلك الهيام العذرى فيحيلوه فى أول فرصة تسنح لهم سعيرا من العاطفة المتأججة . وهؤلاء الرجال ليسوا أولئك الذين اصطفتهم الآلهة ، وإنما هم من طراز قائم بذاته . إنهم رجال شديدو السمو والثبات ، يحتفظون بالتاج بتحقيقهم نوعا من الأستقلال الإلهى عن العاطفة التى بذروا بذورها » .

لقد اخترت هذه الأمثلة لما فيها من مزايا : ولم أقصد أن تصور لنا الشخصيات وإنما لتدلنا على نوع الأسلوب الذى ينتهجه ميردث . ولا يسعنى إلا أن أستخلص أنه ليس اسلوبا أعد خصيصا للملهاة (كأسلوب جين أوستن أو كونجريف) ، وإنما هو أسلوب شبيه بأسلوب شيكسبير . فلا يتميز بطابعه الخاص وبأنه صالح للتعبير عن حالات نفسية وأنماط من التفكير لا حصر لها . ورغم أنى بهذا القول أكون قد طعنت فى ادعاء ميردث نفسه بأنه يمثل الروح المضحك فى عصره ، إلا أننى مع ذلك لم أقصد إلا أن أعلى من شأنه .

(٢)

تختلف أهداف الكاتب فى حوار الملهاة بقدر ما يختلف كلا منا فى الحديث العادى عن اللغة المكتوبة . فالحوار الفكاهى الجيد قوى وسريع ويفرق فى وضوح بين أسلوب كل شخصية من الشخصيات . وأى شىء هو خير من السطحية . كما أن أى قدر من الكاريكاتير الفج ليس عيبا ومما يمكن أن يوفى على الغاية فى لفت

الأنظار ذلك التناقض بين أسلوب جين أوستن المتزمت المداور فى سرد القصة ، وبين حوارها الذى يكاد يهبط إلى حد الابتذال فى إظهار الابتهاج . وذلك هو السر فى عظمة فنها . وفيما يلى مشهد من الفصل الثامن والعشرين من روايتها « إما » تدور حوادثه فى غرفة جلوس الآنسة بيتس فى الطابق العلوى .

وبعد ذلك بقليل كانت مس بيتس تمر بجوار النافذة ، فلمحت مستر نايتلى غير بعيد ممتطيا صهوة جواد . فحدثت نفسها قائلة : « وأيم الحق إنه مستر نايتلى ! لا بد أن أتحدث إليه إن استطعت ، لا لشىء إلا لأقدم له الشكر . وسوف لا أفتح النافذة هنا حتى لا يصيبكم البرد . ولكننى أستطيع أن أذهب إلى غرفة امى كما تعلمون . وأنا زعيمة بأنه سوف يدخل عندما يعرف من هنا . فكم أنا مسرورة لاجتماعكم هنا على هذا النحو . لقد شرفتم غرفتنا الصغيرة ! »

وكانت فى الغرفة المجاورة وهى مازالت تتحدث . وسرعان ما استرعت انتباه مستر نايلى وهى تفتح النافذة . ثم راح الآخرون يسمعون كل كلمة من الحديث الذى دار بينهما وكأنهما كانا يتحدثان فى نفس الغرفة التى يجلسون فيها .

« كيف حالك ؟ كيف حالك ؟ . . إننى على ما يرام ، أشكرك . كم أنا مدينة لك بالشكر على عربتك فى الليلة الماضية . لقد جئنا فى الوقت المناسب تماماً . وكانت أمى فى انتظارنا . أرجو أن تتفضل بالدخول . فسوف تجد هنا بعض الأصدقاء » .

على هذا النحو بدأت الآنسة بيتس حديثها . ويبدو أن مستر نايتلى صمم على أن يتحدث هو أيضاً بدوره ، إذ قال فى لهجة حازمة آمرة .

« كيف حال ابنة أخيك يا آنسة بيتس ؟ يسرنى أن أسأل عنكم جميعاً ، ولكن عن ابنة أخيك بنوع خاص . كيف حال الآنسة فيرفيكس ؟ أرجو ألا تكون قد أصيبت ببرد فى الليلة الماضية . كيف حالها اليوم ؟ أخبرينى كيف حال مس فيرفيكس » .

واضطرت مس بيتس أن تجيبه إجابة مباشرة قبل أن يسمع أى شىء آخر منها

وكان هذا الحديث مسليا لمن ينصتون إليه . وقد نظرت مسز وستون إلى «إما» نظرة ذات مغزى خاص . غير أن إما كانت لا تزال تهز رأسها فى شك غامر .

واسترسلت الآنسة بيتس قائلة : « أشكرك كثيراً . إننى مدينة لك بالشكر على العربة » .

ولكنه قاطعها قائلا : «أنا ذاهب إلى كنجزتون هل من خدمة أقدمها إليك؟»

— حقا ؟ . . أذاهب أنت إلى كنجزتون ؟ لقد قالت مسز كول أخيرا إنها تريد شيئا من كنجزتون .

— إن لدى مسز كول خدما تستطيع أن ترسلهم . هل من خدمة أقدمها لك أنت ؟

— كلا أشكرك . ولكن تفضل بالدخول . هل تعرف من عسى أن يكون هنا ؟ الآنسة دورهاوس والآنسة سميث ، لقد كانتا لطيفتين إذ جاءتا لتستمعا إلى البيان الجديد ، أرجو أن تربط جوادك عند حانة كراون ثم تأتى عندنا .

فقال يجيبها فى لهجة رزينة : حسنا ، قد أستطيع البقاء لمدة خمس دقائق .

— إن هنا أيضا مسز وستون ومستر فرانك تشرشل ! كم يبعث على الابتهاج أن يكون عندنا أصدقاء كثيرون !

— كلا ، ليس الآن أن أشكرك ، فليس بوسعى أن أبقى دقيقتين ، إذ يجب أن أمضى إلى كنجزتون بأقصى ما أستطيع من السرعة .

— أوه ، تفضل أرجوك ، فإنهم سوف يسعدون كثيراً برؤيتك .

— كلا ، كلا ، إن فى غرفتك ما يكفى ، سوف أمر فى يوم آخر وأستمع إلى عزف البيان .

— كم يؤسفنى ذلك ! أوه يا مستر نايتلى ، كم كانت حفلة الليلة الماضية رائعة ! لقد بعثت السرور فى نفسى ! هل رأيت قط رقصا كهذا ؟ ألم يكن رائعا ؟ والآنسة دورهاوس ومستر فرانك تشرشل ، إننى لم أر فى حياتى شيئا مثل هذا ابدا .

— أوه ، لقد كانت رائعة حقا . وليس بوسعى ان قول غير هذا . فإنى أعتقد أن الآنسة وودهاوس ومستر فرانك تشرشـل يسمعان كل ما يدور بيننا الآن . (يرفع صوته) ولست أدرى لماذا لانذكر الآنسة فيرفاكس أيضا . إنى أعتقد أن الآنسة فيرفاكس ترقص جيـدا تماما ، وأن مسز وستون تعد بلا استثناء أحسن عازفة لموسيقى الرقص الريفى فى انجلترا . والآن ، إذا كان لدى أصدقائك أى عرفان بالجميل ، فإنهم سوف يرفعون عقـائرهم فيقولون بدورهم شيئا طيبا عنك وعنى . ولـكننى لا أستطيع أن أبقى لأستمع إلى هذا الشىء الطيب » .

وأول ما يلفت نظرنا فى هذا المشهد هو أنه يدور بصورة مسرحية بديعـة . فهو مؤثر للغاية من هذه الناحية المسرحية . لقد عزلت المؤلفة مس بيتس ومستر نايتلى فى براعة عن الآخرين ، حتى يكون حديثهما ذا وقع خاص : مس بيتس وهى شاردة شأنها دائما ، ومستر نايتلى وهو متيقظ ، بل وهو يطلق تهكمه الجاف الخشن الذى لايخلو من مغزى . ومن الواضح تماماً أنه غير أسلوبه عند ما علم أن فرانك موجود مع الآخرين . ومثـل هذا الوضوح يعد جزءا من شخصيته ، وإلا كان منافياً للذوق الفنى . والقصة تنطوى على قدر من البراعـة أكثر من ذلك ، فإن هذا المشهد يبدو كأنما كتب للمسرح . وتجعل جين أوستن شخصياتها يتحدثون كما تشاء هى لا كما يشاءون هم . وهم وإن كانوا يتحدثون بلغة أرقى من اللغـة التى يتحدث بها الناس فى حياتهم العادية ، إلا أن أسلوبهم لايخرج أبدا عن لغة الحديث. كما أن جين أوستن واثقة من حكمها عليهم حتى ليسعدها كثيرا أن تـكشف سرهم . ولـكن ليس هذا من قبيل التهكم . فنحن لا ننفر من أى واحد من البطلين . فعـلى الرغم من أن الغيرة قد أفسدت مستر نايتلى إلى حين ، إلا أنه يكبر من شأن مستمعيه . إن البهجة تملا قلوبهم لأنه وإن كان خشنا معهم إلا أن خشونته منزهة عن الغرض ثم هى تمتعهم وتسليهم . وهذه ثمة مميزة من سمات السـلوك الحميد . والشخصية الوحيدة بين أفراد الجماعة التى نعتقد أن الارتباك قد أصابها هى شخصية جين فيرفاكس — على العكس تماما مما قصده مستر نايتلى . وهذا شاهد على أنه أخطأ فى الحـكم ، وذلك مما يزيد الفـكاهة ، وإن كان يحدث شيئا من الألم .

وتستطيع جين أوستن كذلك أن يكون لها هذا التأثير فى المواقف الأكثر جدية وتتسم بقدر أوفى من الوقار وذلك كما فى المشهد الذى يدور بين إما وهارييت والذى استشهدنا به فى الفصل الثانى من هذا الكتاب . أما المحادثة المشهورة بين ليدى كاترين دى بير واليزابيث بنيت فى الفصل السادس والخمسين من رواية « الكبرياء والهوى » ، فتعد وسطا بين المشهدين السابقى الذكر .

وحيوية الحوار هى أبلغ خصائص أسلوب جين أوستن . أما من حيث الجمال الخالص — أو الجمع بين قوة الأسلوب وحيويته وبين دقة تصوير الشخصيات — فإن حوارها لا يعادل حوار ستيرن : وهى تتفوق فى المحاورات الثنائية أى التى تدور بين شخصين فحسب . وأنا لا أذكر أى محادثة بين أربعة أشخاص فى أية رواية من رواياتها يكون فيها التأثير متجانسا وموزعا بالتساوى بين الشخصيات كما يحدث فى ذلك المشهد الخاص « بالأومباشى تريم » والوعظ . لقد أوتى ستيرن حقا خيال الشعراء وإن لم يكن له وقارهم . صحيح أن معاييره تصطبغ بصبغة الواقع، غير أنها تعد سطحية ، بل تافهة وسخيفة تماما . ولكن هذا يتجلى فى مقطوعاته « النثرية » أما جين أوستن فعلى النقيض من ستيرن تماما : فرزانتها تجعلها تنأى عن الشعر والخيال تماما .

ولكن لا مناص من أن يكون كتاب المسرح هم الذين يتجلى أسلوبهم فى الحوار، إذ ليس لديهم ما يبرزونه فيه سواه . يعد شيكسبير وكونجريف أعظم الكتاب المسرحيين أسلوبا . أما حوار جولد سميث فيتسم بالوضوح والنقاء والسهولة — ولكن المقام لا يتسع لأكثر من أن أوصى به كنموذج نادر للكتابة الرائعة الطبيعية التى تخلو من التصنع . وأما معاصره شريدان الأحدث منه عهدا فقد يكون كاتبا بارعاً جداً . وهو من ذوى النكتة المشهورين . وكان خبيرا بجميع الحيل التى تتطلبها مهنة الكتابة المسرحية . وهل من تأثير أقوى من ذلك الذى يحدثه المشهد التالى من مسرحيته « مدرسة الفضائح » :

سير بيتر : خبرينى بربك ياسيدتى ، هل كنت تنفقين مثل هذه النفقات الباهظة عند ماتزوجتك ؟

ليدى تيزل : أوه ياسير بيتر ، أتريد الا اساير « الموضة » ؟

سير بيتر : ألا ما اعجب هذه الموضة ؟ وماذا كانت علاقتك بالموضة قبل الزواج؟

ليدى تيزل : من جهتى فأنا أعتقد أنك تود أن يقول الناس عن زوجتك إن لها ذوقاً .

سير بيتر : وما أعجب هذا الذوق أيضاً ! أقسم لك ياسيدتى إنه لم يكن لديك ذوق قبل زواجك منى .

ليدى تيزل : هذا صحيح تماما ياسير بيتر . أما بعد الزواج فلم يعد يحق لى أبداً أن أزعم أن لى ذوقا .

فهذا المشهد مشهد رائع ، وإن كان يتسم بالوضوح بعض الشىء . غير أن الصنعة الجيدة تستحق أن تلقى جزاءها ، وبخاصة فى المسرح الذى يجب أن يبرأ من الكآبة والجمود أكثر مما يبرأ منهما غيره . ولكن نقد شريدان شىء ، والقدرة على الكتابة مثله شىء آخر . أما إذا انتقلنا إلى شيكسبير وكونجريف فإننا نجد أنفسنا فى مستوى آخر .

(٣)

لقد بلغ شيكسبير من العظمة والأصالة حدا لا نستطيع معه أن نستخلص مغزى من مزاولته لفنه وتمرسه به سوى ذلك المغزى الذى استخلصه كوليريدج من ممارسة جميع الشعراء لفنهم وتمرسهم به : ذلك أنه لا توجد قاعدة للأسلوب ، وأن القوانين الوحيدة التى يجب أن يسير وفقا لها الشاعر — أى شاعر هى قوانين الخيال . وقد طور شيكسبير أسلوبه المسرحى نتيجة تجربته واستيعابه المستمرين . وكان يستخدم أى لون من الشعر أو النثر يفى بغرضه سواء كان يكتب ملهاة أو مأساة . ففى مسرحيتين له كتبتا فى نفس الوقت تقريبا — وهما مسرحية «روميو وجولييت» و« حلم ليلة فى منتصف الصيف » — يوجد مزيج من عناصر بعينها هى : شعر الطبيعة الخيالى ، والأسلوب «المفجع» الماجن ، والنثر الفكاهى الغليظ غير المهذب . ومع ذلك فاحدى المسرحيتين ملهاة والأخرى مأساة . ومن الواضح أن مآسيه

لاتحفل باللياقة . المسرحية حيث تكثر فيها النكتة الذهبية والذوق السليم اللطيف كما يكثر فى ملاهيه الشعر الحسى والبلاغة العاطفية وهذه العناصر الأربعة — الشعر الحسى ، والنكتة الذهنية ، والبلاغة ، والذوق — ليست أمورا دقيقة من وجهة النظر العلمية ، ولا متضادة تبادليا . . لكنها تعطينا نهجاً مناسباً فى مثل هذا العرض السريع لأسلوب شيكسبير فى ملاهيه .

فى ذلك المشهد من مسرحية « حلم ليلة فى منتصف الصيف » الذى اقتبسناه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، بل وأغرب من هذا فى مشاهد أخرى من نفس المسرحية ، نجد شيكسبير يضع على لسان تيتانيا ذلك الشعر الحسى الذى كان أساس لغته المسرحية . وهذا الشعر لا يناسب الأغراض الفكاهية بنوع خاص ، إلا إذا هيأ له الموقف (كما فى هذا المشهد) طابعاً من المجون . وشيكسبير يستخدمه بطريقة مماثلة فى مسرحية « كما تهواه » حيث يغدقه بغيرحساب على سيلفياس وفيبي تلكما الشخصيتان اللتان لم توجدا فى المسرحية إلا لكى تعنفهما روزاليند . ثم هو يستخدمه فى إسراف أيضاً فى « الليلةالثانية عشرة » كما يستخدمه فى مهارةوحذق لإحداث التأثير المسرحى على لسان أورسينو الرقيق العاطفة ، وفيولا الخيالية ، ويستعمله أيضاً وفى نوع من التهكم المسرحى على لسانأوليفيا المتبلدة الشعورعندما تدب فيها الحياة نتيجة حبها لسيزاريو . وحتى مسرحية « جعجعة ولا طحن » التى تدور حوادثها فى المدينة ، لا تخلو من لمحات من ذلك اللون من الشعر كما فى الفقرات التالية : —

اسعدتم صباحاً أيها السادة ، أطفئو مشاعلكم :

فقد فرغت الذئاب من اقتناص فريستها . وانظروا إلى النهار اللطيف

قبل أن تنقط عجلات فوبوس[1]

---

(١) فوبوس هو أپوللو والمقصود به هنا الشمس .

الشرق الناعس يبقع رمادية

:

سعدت صباحاً يا بندك . ماذا دهاك

حتى يبدو وجهك هكذا كشهر فبراير

وقد امتلأ بالصقيع والعواصف والسحب ؟

والواقع أن شيكسبير استخدم هذا الشعر فى جميع مسرحياته بغير استثناء . ولذلك يجب أن نقبله على أنه أحد عناصر أسلوبه الفكاهى .

وهذا اللون من الشعر يحدث تأثيراً عميقاً فى أية مسرحية يظهر فيها ولو ظهورا عابرا : وإن أبسط نظرة سطحية فى أسلوب ملاهى شيكسبير لتثير من جديد تلك المشكلة التى ناقشناها فى الفصل السابق وتجعلنا نتساءل عما إذا كانت هذه الملاهى لا تختلف من حيث نوعها فقط عن الملاهى الأخرى (وهذا واضح طبعاً) لكنها تنتمى إلى نوع آخر مختلف كل الاختلاف ؟ وقد وجه بن جونسون نقدا غير مباشر إلى أسلوب شيكسبير الفكاهى عندما استخدم هذه التعبيرات : « أفعال ولغة تشبه كثيراً تلك التى يستخدمها بعضهم » و « إحدى صور العصر » فى مقدمته لمسرحيته « كل إنسان ومزاجه » . وأحب أن أرد على ما توهمه بن جونسون ، وعلى كل من يشاركه ذلك الوهم ثم يكتمه بسبب شهرة شيكسبير ، بالبيتين التاليين اللذين قالهما كاليبان فى مسرحية « العاصفة » :

« لا تخف ، فإن الجزيرة حافلة بالأصوات :

الدندنات والنغمات الحلوة التى تسر ولا تؤذى » .

« فعجلات فوبوس » لا تفيد الملهاة كثيرا . ولكن ليس ما يدعو لأن نخاف منها — فهى تسر ولا تؤذى . ونحن نستطيع أن نصور الملهاة داخل الجدران الأربعة التى يعيش فيها الإنسان . ولكن إذا شاء الكاتب المسرحى أن يذكرنا بواسطة تصوره ، بأن ثمة شيئا فى الخارج — وليكن هذا الشىء هو الذئاب

أو الصقيع أو العاصفة — فليس من الضرورى أن يترتب على ذلك إضعاف تأثير الملهاة وتقليل قيمتها . لقد عللت بعض الشىء اتساع أفق شيكسبير الفكاهى بالمكانة التى كان الرجل العادى فى عصر إليزابث يعطيها بفطرته للإنسان فى هذا العالم . ولكن جميع الكتاب فى عصر إليزابث لم يكونوا متمكنين من ناصية الشعر كما كان شيكسبير وقد قلت إن تشوسر نفسه — الذى كان يعيش فى عصر لم تكن تغلب عليه النظرة المادية المحدودة أكثر مما كانت تغلب على عصر شيكسبير — لم يكن واسع الأفق شامل النظر كما كان شيكسبير .

وأخيرا فإن هذه مسألة ذوق لا يمكن الحكم عليها على أساس نظرى . ونحن وإن كنا مدينين بالشكر لشيكسبير لأسلوبه الفنى ، إلا أننا نشعر فى الوقت ذاته بأننا أحرار فى أن ننقد تفاصيل بعض مسرحياته .

على أن شيكسبير عندما يستخدم الشعر الحسى ليبعث الحياة فى مشاهده ويحدد معالمها ، إنما يستخدمه استخداماً يلائم الملهاة تماما ، كما كان يفعل تشوسر من قبل أو كونجريف من بعد . وعلى حين كان تشوسر يستخدمه غالبا فى السرد القصصى كان شيكسبير وكونجريف يستخدمانه إذا اضطر لذلك فى الحوار . وكانت مهمة تشوسر فى هذه الناحية أيسر . ذلك أن الجمع بين لغة الشعر واللغة العامية أصعب من الجمع بين لغة الشعر والوصف . ولكن عندما يتحدث دون بدرو عن بندك الذى « يبدو وجهه متجهما كشهر فبراير » فإننا قلما نلاحظ هذه الصعوبة . وذلك هو سر تفوق شيكسبير ولوذعيته .

أما العنصر الرئيسى الثانى فى أسلوب شيكسبير — وهو الملكة أو البادرة الذهنية فيلائم الملهاة بنوع خاص . وهذا العنصر يقابل الأسلوب التحليلى عند تشوسر وجين أوستن . ولكن أسلوب شيكسبير فى هذا المجال أغزر معنى وأكثر إتقانا وتأنقا . وهو فى هذا يمثل عصر إليزابث . ويتجلى هذا الأسلوب بصفة خاصة فى نجوى بندك فى مسرحية « جعجعة ولا طحن » عندما انخدع فظن أن بياتريس تحبه :

« يبدو أنهم يشفقون على السيدة : اجل ، يبدو أن حبها قد استحوذ على كل اهتمامهم . تحبنى! إن هذا الحب يجب أن يكون متبادلا . وقد بلغنى كيف يلوموننى: فهم يقولون إننى سوف أتيه فخرا إذا رأيت الحب يأتى من جانبها . ويقولون أيضا إنها تفضل أن تموت على أن تصدر أية إشارة عن هذا الحب. إن الزواج لم يخطر لى أبداً على بال . كما يجب ألا ينم مظهرى عن الكبرياء : ألا ما أسعد أولئك الذين يسمعون عن نقائصهم فيعملون على إصلاحها . وهم يقولون إن السيدة جميلة — وهذا صحيح ، وأنا شهيد على ذلك . وإنها فاضلة — وهذا حق ، وانا لا أنكره. وإنها عاقلة ، فيما عدا حبها لى . والحق أن هذا ليس مما يرجح كفة عقلها ، ولا مما يزيدها حماقة . فسوف أغرق حتى أذنى فى حبها . وربما كان فى ذهنى بقية من حكمة ، فلطالما هاجمت الزواج : ولكن ألا تتغير شهية الإنسان ؟ فقد يحب اللحم فى شبابه ولا يستطيع أن يحتمله فى شيخوخته . وهل يخيف الإنسان من مستقبله ما يصدر عن عقله من لمحات يشع منها الذكاء؟ إن العالم يجب أن يظل عامراً بالسكان. فعندما قلت إننى سوف أموت عزبا ، لم أكن أظن أننى سوف أعيش حتى أتزوج... »

وقد سبق أن أشرت إلى هذا الحديث فى الفصل الثانى على أنه مثال للملهاة « الباطنية » : أى الملهاة التى تكمن فى أفكار شخصية بذاتها . وقد أكثر شيكسبير من استخدام هذه النجويات فاستطاع أن يلفت النظر إلى مثل هذه المسرحية الباطنية سواء فى ملاهيه أو مآسيه . ونستطيع أن نتبين أصل هذه النجوى فى فى الملهاة من الفقرة التالية من قصة جون للى[1] المشهورة « يوفيوز » حيث تعقد لوسيلا العزم على أن تهجر فيلاوتس إلى يوفيوز ، فتتخذ أفكارها صورة النجوى

« ولكن هب أن يوفيوز يحبك وأن فيلاوتس هجرك ، فهل تظنين أن أباك سوف يمنحك حرية العيش وفق هواك ، وهل يعد جديراً أن يرث ممتلكاته

(١) يعد جون للى (١٥٥٤–١٦٠٦) أهم كتاب المسرح الفكاهيين فى انجلترا قبل شكسبير .

وهو الذى يظنه غير جدير بأن يحظى بشخصك ؟ أهكذا يريد أن يزوجك من غريب ، من يونانىمن رجل وضيع؟ أوه ! ولكن أنى لوالدى أن يعرف ما إذا كان غنياً أم فقيرا ، وإذا كان دخله يعادل دخله ، وإذا كان عريق النسب أم وضيع النشأة ؟ وهل يتطرق إلى أحد الشك فى نبل أصله عند ما يلمس نبل مظهره ؟ وهل نشك فى شرفه وهو الذى بلغت أمانته أقصاها ؟ وهل نحسبه مسرفا وهو الذى لا نظير له فى رجاحة تفكيره ؟ كلا ، كلا . فان الشجرة تعرف من ثمارها ، والذهب من ملمسه ، والإبن من أبيه. وكما أن الشمع اللين يحتفظ بأى أثر فى الختم ولا يظهر رمما بسواه ، كذلك الطفل الصغير تنطبع فيه صفات أبيه فيصورها أصدق تصوير . على أننى إذا كنت قد وثقت مرة واحدة فى حسن نية يوفيوز ، لما فكرت بهذا الوهم فى سوء نية والدى . لقد فطمنى الزمن من ثدى أمى ، وخلصنى العمر من تقويم أبى . إن الأطفال لا يتعرضون لعصا والديهم ولا ينبغى عليهم أن يعملوا حسابا لقسوتهم إلا عندما يكونون فى القماط . أما أنا ، فما دمت قد تجاوزت مرحلة الرضاعة فليس لوالدى أن يفرضا على رأياً . ليستخدم والدى أى كلام يشاء ، فإننى أسير وفق هواى — هواى يا لوسيللا ، ما رأيك فى هذا كلا ، كلا ، كان يجب أن أقول وفق حبى ، ذلك أننى بعيدة عن الهوى بقدر ما أنا بعيدة عن العقل ، وقريبة من الحب قربى من الحماقة . تمسكى إذن بما عقدت العزم عليه ، وأرى نفسك ماذا يستطيع الحب أن يفعل ، وماذا يحق له أن يفعل ، وماذا فعل حتى الآن . وإذا كنت لا أستطيع أن أخمد جذوة رغبتى بالنسيان ، إلا أننى سوف أحركها فى رماد الحياء . وما دمت لاأجرؤ علىالإفصاح عن حبى من قبيل الأدب ، فسوف أتظاهر بعدم العشق حتى تواتينى الظروف وأرجو أن أسلك مسلكا يتبين منه يوفيوز أننى صرت ملكا له ، ويحسبنى فيلادتس أننى سوف أكون له وحده . ولكنى أضرع إلى الله أن يقيم يوفيوز هنا ، حتى يخفف عنى وطأة العذاب الذى سألاقيه » .

ونحن قد لانستسيغ شغف كتاب عصر إليزابث الزائد بالمحسنات اللفظية .

ولكن مما لاشك فيه أن النظرية البيانية أو التأنق فى التعبير كان له أهمية كبيرة فى استحداث أسلوب إنجليزى فكاهى حديث : إذ نستطيع أن نلمس أثره بعد ذلك بأكثر من قرن فى كتابات كونجريف . وكان تأثير جون للى على شيكسبير عظيما ومفيدا . ولولاه لكان من المحتمل أن يقتصر إنتاج شيكسبير فى فن الملهاة على ملاه من قبيل ملهاتى « ملهاة الأخطاء وكيل بكيل أو دقة بدقة » وهما الملهاتان اللتان تأثر فيهما بالملهاه اللاتينية وبالقصة الإيطالية . فأما وقد تأثر بجون للى فقد أنتج لنا ملاهى من قبيل « جعجعة ولاطحن » و « كما تهواه » : وتفوق نجوى بندك على نجوى لوسيللا لم يكن إلا نتيجة الوقت وثمرة المرانة . وفيما يلى مثال لنجوى قديمة أقل مرتبة : هى نجوى بيرون (بطل مسرحية « خاب سعى العشاق » والذى يعد أمتع شخصيات شيكسبير الفكاهية فى مسرحياته الأولى) عندما سار — كما سار بندك من قبل وفق ماتقتضيه سنة الحياة — أعنى : فى الطريق الذى يسير فيه الناس جميعاً :

« إن الملك[١] يصطاد الغزلان ، وأنا مثله أطارد قنيصتى . لقد نصبوا شركا للغزال ، ووقعت أنا فى شرك الغرام وفى شرك عينيها السوداوين بلون القار . وهذا القار يلوثنى ، يلوثنى ؟ كلا . هذه كلمة بذيئة . مرحبا إذن بالأحزان . فهذا ما يقولون إن المغفل يقوله ، وهذا ما أقوله أنا ، فأنا المغفل إذن . ما أصدق حكمك يا عقلى ! أقسم بربى أن هـذا الحب يشبه البطل آجاكس[٢] فى جنونه . إنه مثله يقتل الخراف ، فأنا إذن خروف. ما أصدق حكمك مرة أخرى يا كبدى لن أخضع للحب . فان خضعت له اشنقونى . قسماً بالله لن يذلنى الغرام . أواه ! ما أجمل عينيها ! أقسم بهذا النور ، لولا عينها لما أحببتها . بل لولا عينيها الاثنين

---

(١) الترجمة نقلا عن الترجمة التى قامت بها الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية ، وكذلك بعض المقتطفات التالية · (المراجع)

(٢) آجاكس أو (أياس) Ajax بطل حرب طرواده ·

لما أحببتها . وأنا لا عمل لى فى هذا العالم إلا الـكذب . الـكذب الصريح . نعم ، أقسم بالسماء أنى عاشق ، وأن العشق علمنى نظم القوافى وعلم نفس الأحزان . وهذا بعض ما نظمت من قريض وهذا بعض ما زفرت من أحزان . نعم ، إن لديها الآن إحدى أغنياتى : حماها المهرج وأرسلها المغفل وتسلمتها سيدة الفؤاد . فالمهرج حبيبى ، والمغفل أحب إلى منه ، وسيدة فؤادى أحب إلى من الجميع . أقسمت بالدنيا وما عليها ، لست أحفل بالثلاث الأخريات أحبابهن ما أصابنى . ها هو ذا رجل قادم على يحمل ورقة . أسأل الله أن ييسر له زفراته ! »

فالنـكتة فى هذه القلعة أقل مستوى من نـكات جون للى : إذ ليس فيها ما يعادل نصف قول للى : « أمرك جذوة الرغبة فى رماد الحياء » . إنها أقرب إلى نـكتة ناش[١] . فهى تتسم بالعامية والفجاجة ــ مثل نـكات ناش ــ مما يجعلها أكثر تأثيرا من نـكات جون للى . لقد كان جميع هؤلاء الـكتاب مصابين بالحمى التى انتشرت فى عصر إليزابث ــ حمى التلاعب بالألفاظ . وكان من الأفضل (فى نهاية الأمر) أن يكونوا هـكذا . ولـكن ذلك يجعلهم جميعا فى بعض الأجيال يبعثون على الملل والضجر . فنحن نستطيع أن نستغنى من كثير من الحوار الذى يدور بين شخصيات شيكسبير — حتى بين بندك وبياتريس دون أن نخسر شيئاً .

وقد كان العنصر الثالث فى أسلوب شيكسبير المسرحى يتسم بطابع عصر إليزابث أيضا ، شأنه فى ذلك شأن العنصرين الآخرين اللذين ذكرتهما من قبل . وهذا العنصر هو البلاغة المنظومة المنتفخة المسرفة (بمعناها الحسن والسىء) التى أكثر شيكسبير من استخدامها فى ملاهيه الأولى وفى مسرحياته التاريخية . ومن شأن هذه البلاغة أنهـا تقف الفعل وتزيد التأثير المسرحى وذلك بالنزول بالشعر إلى مرتبة عامة تقرب موضوع المسرحية المحدد إلى الأذهان وتضفى عليه بنظرة أكثر

---

(١) توماس ناش Thomas Nashe (١٥٦٧ـ١٦٠١) .

شمولا . وأحسن ما نعرفه من هذه الأحاديث حديث جاك[١] الذى يبدأه بقوله : « إنما الدنيا مسرح واسع » وحديث بورشيا[٢] الذى تبدأه بقولها : «إن جوهر الرحمة لايتلف». وكانت قدرة شيكسبير على هذه البلاغة الشعرية وزيادتها المطردة، عاملا هاماً فى نضج أسلوبه وبخاصة فى الملهاة . ونستطيع أن نتبين هذا بصفة عامة بمقارنة حديث بيرون المكون من ٧٦ سطراً فى مسرحية « خاب سعى العشاق[٣]» بحديث بورشيا المشهور ، ثم مقارنة الحديثين بحديث بروسبيرو الذى يبدأ بقوله : « لقد انتهت الآن أفراحنا »[٤] . وفيما يلى جانب من حديث بيرون :

« إن كل فن ما خلا الحب ، يركد فى العقل ،
وحين لايجد من يمارسه يتكشف عقمه
فلا يثمر بشىء يعادل مانبذله من جهد مضن فى تحصيله .
أما الحب الذى تلهمنا إياه أول ما تلهم عيون الغيد ،
فإنه لايبقى سجينا فى العقل وحده .
بل يسرى فى كينونتنا المتحركة
سريان الفكر السريع فى كل قوة من قوانا ،
فتتضاعف به كل قوة
وتزكو به وظائف الملكات .
فبالحب يقوى فى العين إبصارها ،

---

(١) فى المشهد السابع من الفصل الثانى من مسرحية « كما تهواه » As You Like It

(٢) فى المشهد الأول من الفصل الرابع من مسرحية « تاجر البندقية » The Merchant of Venice

(٣) المشهد الثالث من الفصل الرابع .

(٤) المشهد الأول من الفصل الرابع .

وللعاشق عين إذا تغمرست فى النسر سقط كفيفا .
و بالحب يقوى فى الأذن سمعها ،
وللعاشق أذن تتبين أخفت الأصوات
التى تعجز عن سماعها أذن اللص الذى يرتاب فى اى صوت
أذن تتجاوز فى حساسيتها قرون القواقع ذات المحار
وللعاشق لسان أعذب مذاقا من خمر باخوس
وللعاشق قلب جسور كأنه هرقل يقاتل التنين
ولا ينقطع عن تسلق الأشجار فى الجزائر السعيدة .
أجل ! العاشق ما كر كأبى الهول ،
مترنم بأعذب الأغانى كأنه قيثارة أبو للو
أوتارها من شعره ، وإذا ما انطلق الحب تسبح الآلهة جميعا
فتغفو السماء على إيقاع النشيد
وما رأينا شاعراً اجترأ على أن يمسك بقلمه لينظم القريض
حتى امتزج مداده بزفرات الغرام
وعندئذ تسحر أشعاره آذان الهمج وتعلم الطغاة كيف يكون الخشوع
هذه فلسفتى التى استقرأتها من عيون النساء :
إن عيون الغيد تتلألأ على الدوام كأنها القبس
الذى وهبه بروفيوس لبى البشر
وهى كتاب الحياة ومنبع فنها وعلمها
الذى يكشف كل أسرارها ويحتوى كل مبادئها ويغذى كل ما فى الوجود.
لا فضل لشىء إلا بهذه العيون

فنحن نجد هنا أن الإدراك والتجربة لا يكفيان لاستيعاب طاقة الفكر والشعور . فالشاعر يحرك أجهزة الإنسان واحداً وراء الآخر ويحشد جميع الآلهة للمشاركة فى جوقته الأفلاطونية ، وإن كان المتحدث نفسه (وهذا هو موضوع المسرحية) ليس جاداً تماما ، ولكننا نجد من جهة أخرى أن فصاحة بوريشيا تتفق مع الموضوع الجدى ، بل تسير فى طريق محدد .

أما بلوغه بروسبيرو التى تنطوى على خبرة أعمق من خبرة الشخصيتين الأخريين ، فإنها تجمع بين خصب الخيال الذى نجده فى الشخصية الأولى وبين اقتصاد فى الطاقة أكثر من ذلك الذى نجده فى الشخصية الثانية .

على أن المرحلة الحاسمة فى هذا التطور لم تتم فى ملاهى شيكسبير وإنما فى مسرحياته المتأخرة . فقد واجه فى هذه المسرحيات — وبخاصة «هنرى الرابع» — النزعات السياسية التى تحتويها الطبيعة البشرية ، مما اضطره إلى أن يقحم على أسلوبه — على الرغم منه تقريبا — صلابة تخلو من الرشاقة وإن كانت تزخر بالقوة . ويتضح هذا فى جلاء على ما أعتقد فى تلك المسرحية غير المعقولة « هنرى الخامس » فى حديث مثل « مرة أخرى تنقض العهد »[1] ، الذى بلغ من الابتذال إلى حد أن اهمية أسلوبه قد أغفلت .

لا يوجد ما يلائم الرجل وقت السلم .
سوى السكون الذليل والخضوع المستكين .
ولكن عند ما يدوى فى آذاننا نذير الحرب .
تراه يرتدى ثوب النمر .
ويشد عضلاته ، ويستجمع قواه .
ويستحوذ الغضب الجامح على طبيعته الخيرة .

---

(١) المشهد الأول من الفصل الثالث .

وقد طبعت هذه الصلابة إحدى فترات تطور شيكسبير الفكرى ، ومنحتها قوة جديدة استفادت منها ملاهية الناضجة . وأنا اضيف إلى الأمثلة التى سبق أن أوردتها ، حديثا مشهوراً[1] من مسرحية «كيل بكيل» التى كتبها شيكسبير عندما بلغ أسلوبه هذا النضج .

فلنكن مستعداً للموت ، ولنعرف هل تفضل الحياة
أم الموت . وليكن منطقك هكذا مع الحياة .
إذا فقدتك ، فإنما أفقد شيئا .
لايحرص عليه سوى الحمقى . إنك نسمة
تخضعين لكل تأثيرات السماء
التى تصنع هذا المأوى الذى طالما
تألمت فيه . إنك لست سوى خداع الموت
لذلك كلما سعيت إلى الهرب منه
زدت منه دنوا . وأنت لست شريفة الخصال
لأن كل منازل المعيشة التى تنزلينها
تقوم على الخسة والضعة . وأنت لست شجاعة على الإطلاق
لأنك تخافين من الشوكة الرقيقة اللينة
التى توجد فى الحشرة الضعيفة . إن احسن ما فيك من راحة هو النوم ،
ولكنك غالبا ما تقلقينه . ومع ذلك فإنك تخافين كثيرا
من الموت الذى لايزيد على هذا النوم . ثم إنك لست نفسك
لأنك توجدين فى آلاف الذرات
التى تنشأ من التراب . وأنت لست سعيدة

---

(١) المشهد الأول من الفصل الثالث .

لأنك تستعين إلى الحصول على ما ليس لديك
وتنسين ما بين يديك . وأنت لست واثقة من نفسك
لأن بشرتك تكتسب ألوانا غريبة
عندما يشرق القمر . وإذا كنت غنية ، فأنت فقيرة ،
لأن مثلك مثل الحمار الذى ينوء بحمل سبائك من الذهب ،
فأنت تحملين ثروتك طوال الرحلة
حتى يفرغ الموت ماتحملين . وأنت ليس لك أصدقاء
لأنه حتى ذريتك
وأقرب الأقربين إليك
يلعنون النقرس ، والطفح الجلدى ، والروماتيزم ،
لأنها لم تتعجل نهايتك . وأنت ليس لك شباب ولا شيخوخة
ولكن — مثلك مثل القيلولة —
تحلمين بالإثنين . لأن شبابك السعيد كله
يصير هرما ، ويستجدى
الشيخوخة المحطمة. وعندما تتقدم بك السن وتصبحين ميسورة الحال
لايكون فيك حرارة ، ولا لك حب ، ولا صحة ، ولا جمال
ليجعل من ثروتك متعة . ماذا بقى فيك إذن
ليحمل اسم الحياة ؟ إن هذه الحياة
تحمل فى طياتها الموت ألف مرة ومرة : ومع ذلك فإننا نخشى الموت
الذى يسوى بين كل هذا وذاك

والبلاغة عنصر له قيمته فى الملهاة . وليس من الضرورى بطبيعة الحال أن تكون شعرا . فقد استخدمها برناردشو بانتظام فأحدثت تأثيرا رائعاً وكان ذلك سببا فى توجيه النقد إليه . على أن ذلك النقد يحوى من الجهل والتظاهر بالعلم

أ كثر مما يحوى من أسباب معقولة . والحق انه بدون هذه (الوحائد !) الكبيرة من الفكر والشعور ، قد لا تستطيع الملهاة أن تبلغ أوجها . ولست فى حاجة إلى أن أضيف أنها تحدث دائما تأثيراً مسرحياً خالصاً . فهى لا تمثل فلسفة المؤلف المستغرقة فى الفكر ، وإنما تنبعث من مزاج المتحدث أو من الموقف ذاته .

أما عنصر الذوق والإدراك الساذج البسيط فى أسلوب شيكسبير ، فقد كان شيئا متاصلا فى نفسه ، إذا كان دائما يحب المشاعر الطبيعية التى يعبر عنها فى أسلوب واضح صريح . وقد استخدم مثل هذا العنصر فى ملاهيه الأولى يخفيها فى غلاف من البساطة فى شخصيات مثل بطم (« ولا هذا أيضا . ولكن إذا كان لى من العقل ما يكفى ليخرجنى من هذه الغابة ، لكان لدى ما يكفى لينفعنى عند الحاجة ») . ولكن كما ساعد نظام مسرحياته التاريخية على نضج بلاغته ، فالظاهر أنه ساعد أيضا على تقوية نسيج أحاديثه القصيرة . فنى مسرحيتى « كما تهواه » و « الليلة الثانية عشرة » نجد أن حواره الفكاهى اكتسب قوة جديدة دون تمييز بين الشخصيات . ويبدو أن أساوبه قد تخلص من الزخرف ، اللهم إلا إن كان ثمة سبب مسرحى يقتضيه وذلك كما فى بعض أحاديث نتشستون . وهذا هو أسمى أنواع البديهة الفكهة المضحكة : أعنى مطابقة للأساوب لمقتضى الحال ، مع الاقتصاد التام فى الألفاظ . ويتسم حديث روزالند[١] بالقصد الذى قلما نجد له مثيلا فى أية مسرحية من مسرحيات شيكسبير قبل ملهاة « كما تهواه » :

فما دمت لا أحلم ، وما لم أكن ثائرة » .

وأنا واثقة من ذلك — فإننى ياعمى العزيز

لم يخطر لى أبداً على بال

---

(١) المشهد الثالث من الفصل الأول من « كما تهواه » .

أن أسيء إلى همومكم . »

ويتجلى تأثير هذا الأسلوب الواضح فى النثر . فقد أعطانا بعضاً من اشهر أقوال شيكسبير الحافلة بالمعانى : مثل رد تتشستون على شجاعة روزالند (« حسناً ، هذه هى غابة آردن »)

« حقاً إننى الآن فى آردن . لقد صرت أكثر حماقة . فعندما كنت فى بيتى كنت أسعد حالا ... »[1]

وقول جاك :

« لا أريد منك أن ترضينى ، وإنما أريد منك أن تغنى لى ... »[2]

ورد روزالند على جاك :

« إن تجاربك فى الحياة (نتيجة أسفارك) تبعث الحزن فى نفسك . أما أنا فأفضل أن يكون عندى مهرج يدخل المرح على نفسى من أن تكون لى خبرات تكدرنى . فما بالك بالسفر من أجل هذه الخبرات ! ... »[3]

وقول سيرتوبى لمالفوليو فى « الليلة الثانية عشرة » :

« هل تظن أنه لن يكون ثمة كعك أو جعة ، لمجرد أنك صالح تقى؟ ... »[4]

وكلمات يومبى الجريئة للسيدة أوفردن فى « كيل بكيل » عندما صادفتها أيام عصيبة :

« تشجعى ! فلسوف يتظاهرون بالشفقة عليك : أنت يا من تقرحت أجفانك من البكاء من أجلهم . »[5]

وهكذا دواليك حتى آخر عهد شيكسبير بالكتابة ، ومن ذلك أيضاً قول

---

(١) المشهد الرابع من الفصل الثانى من « كما تهواه » .

(٢) المشهد الخامس من الفصل الثانى من « كما تهواه » .

(٣) المشهد الأول من الفصل الرابع من « كما تهواه » .

(٤) المشهد الثالث من الفصل الثانى من « الليلة الثانية عشرة » .

(١) المشهد الثانى من الفصل الأول من « كيل بكيل » .

اوتوليكس فى « قصة الشتاء » :

« لو كان فى نيتى أن أكون أميناً ، فإننى أرى أن الحظ لن يقف فى طريقى . فهو يملأ فى بالذهب . »(١)

ولكننا نجده أيضاً فى شعر شيكسبير المتأخر ممزوجاً مزجاً خفيفاً بجميع عناصر أسلوبه الأخرى : (٢)

« أقسم بحق سيكوراكس أمى ، أن هذه الجزيرة ملكى
وأنك أخذتها منى . فعندما حضرت أنت فى بداية الأمر .
حاربتنى وأحدثت بى إصابات كثيرة . وكنت تعطينى الماء .
وفيه ثمار التوت ، وتعلمنى كيف
أسمى الشمس باسمها ،
تلك النار التى تشتعل ليل نهار . ثم دخلت قلبى
وأطلعتك على جميع خبايا الجزيرة .
الينابيع النضرة ، والمستنقعات المالحة ، والبقاع الخصبة والقاحلة .
ألا لعنة الله على ما فعلت ! »

هذه البساطة الخصبة المؤثرة على ماتبدو عليه من سهولة تعد أعلى مرتبة وصل إليها أسلوب شيكسبير الفكاهى .

(٤)

كان أسلوب شيكسبير دائم التطور . ومن المستحيل أن نتحدث عن اسلوبه الفكاهى كشىء منفصل عن أسلوبه المفجع . فنحن نستطيع أن نشير إلى أن هذا العنصر أو ذاك أكثر ملاءمة للملهاة أو للمأساة ، دون أن يقتصر أحد العنصرين على أحد النوعين بالذات . أما أسلوب كونجريف فيعد أساساً أسلوباً فكاهياً .

---

(٢) المشهد الرابع من الفصل الرابع من « قصة الشتاء » .

(٣) المشهد الثانى من الفصل الأول .

وقد رأينا فى مستهل هذا الفصل كيف يسهل علينا أن نلجأ إلى كتاباته لنختار نماذج من التصوير المضحك والإيقاع الفكه .

ومن حسن حظ كونجريف أن المجتمع الذى كان يكتب له وعنه كان مجتمعا يزخر بأصحاب النكتة والنادرة الحلوة . فقد اعتادت آذانه أن تنصت إلى الأحاديث التى تنبض بالحياة والتى يشع منها الذكاء . وكان أقل مستوى من حديث المثقفين أعلى مما هو بيننا الآن ، بل إن ذلك كان سببا فى وجوب التمييز بين الغث والسمين مما يقال . ولعل كونجريت استفاد ايضا من انتمائه إلى عهد أقل اضطرابا وخطرا من عهد عودة الملكية . فقد كان معاصراً لسويفت وپوب واديسون . واعتقد اننا نستطيع أن نتبين فى مسرحياته أفقا أفسح من ذلك الذى نجده فى مسرحيات ونتشرلى أو إثردج أو درايدن . ولكن مهما تكن المزايا التى نتجت عن حسن حظ ، فهى لا يمكن أن تفسر تفوقه الذى لا يبارى على جميع كتاب المسرح فى عصره . فهو تفوق فى الأسلوب ، وتفوق فى حضور بديهة خاصة به تختلف عن حضور بديهة اقرب منافسيه إثردج ، ثم تفوق فى الذكاء الذى يميل إلى النقد والإدراك السريع التأثر .

يقول ميردث إن مسرحية سنة الحياة[1] The way of the world « ليس بها فكرة سوى تلك الفكرة القديمة المبتذلة ، وهى أن العالم يمضى فى طريقه » ، وكأنه غير قادر على أن يرى فى المسرحية أكثر من عنوانها الذى لم يفهمه . فهو مثل قديم ، على الأقل قدم « قصة الوردة »

« كل العالم يمضى فى هذا الطريق

والحب يضلل الجميع عن الطريق . »

وما دام ميردث نفسه مولع بهذه الفكرة ، فإنه لم يكن ليسميها مبتذلة لو أنه

---

(١) تاليف كونجريف .

فهم معنى المثل . على أن من الثابت أن مسرحيات كونجريف تحوى من التفكير أكثر مما تحوى من الفلسفة ، وأنها من النوع العاطفى والجمالى وليست من النوع النظرى الذى يسير وفق قواعد معينة مثل مسرحيات بن جونسون .

كان كونجريف رجلا متأنقا لا يرضيه شىء فى الوجود كما كان طيب القلب فى وقت واحد : لقد كان مزيجا نادرا يبشر بالخير للملهاة . ونحن نجد نفس هذا المزيج لدى تشوسر وجين اوستن . فهؤلاء الثلاثة جميعا طيبو القلب — تلك الطيبة الحقيقية التى تستطيع أن تكره ما هو كريه بكل ما أوتيت من قوة . وكان كونجريف يكره الخبث : الخبث المتأصل الأنانى الذى نجده فى شخصية فينول ، وكذلك الخبث السطحى الذى نجده فى شخصية وتوود . ويتضح لنا هذا من أسلوبه فى الحوار : فى المشهد التالى على سبيل المثال :

فينول : إننى مسرور لنجاحك يا ميرابيل . إنك تبدو سعيدا .

ميرابيل : أجل ، فقد كنت مشغولا بمسألة تبعث على الفرح . ولكن الوقت لم يحن بعد الكشف عنها . وأنا سعيد لأن الليلة ليست من الليالى المخصصة لتدبير المؤامرات . وإنى لأعجب لك يا فينول ، وأنت الرجل المتزوج الذى يجب أن يكون من أجل ذلك شخصا حذرا ، كيف تسمح لزوجتك أن تنخرط فى سلك هذه الجماعة ؟

فينول : الحق أننى لاأشعر بغيرة . ثم إن معظم الأعضاء من النساء والأقارب أما الرجال ، فهم أتفه من أن تنسج حولهم الفضائح .

ميرابيل : أما أنا فأخالفك فى الرأى . فكلما زادت تفاهة المفتون ، كلما كثرت الفضائح حوله . فالمرأة غير الغبية يمكن أن يكون لديها سبب واحد فقط لتكوين علاقة مع رجل غبى .

---

(٢) المشهد الثانى من الفصل الأول من مسرحية « سنة الحياة »
The way of the world

فينول : وهل تشعر أنت بالغيرة كلما رأيت وتوود يتودد إلى ميلامانت ؟

ميرابيل إذا لم أكن أغار من شخصنا فاننى أغار من عقلها .

فينول : إنك تخطىء فى حقها . فلكى تعطيها حقها يجب أن تقول إنها تتمتع ببديهة حاضرة

ميرابيل : إن لها من الجمال ما يكفى لأن يجعل أى رجل يظن ذلك ، ومن الرضا ما يكفى لأن يجعلها لا تعارض من يقول لها ذلك .

فينول: بصفتك عشيقاً عاطفياً، أعتقد أنك رجل تدقق كثيراً — بعض الشيء — فى نقائص عشيقتك .

ميرابيل : وبصفتى أدقق كثيرا أيضا ، فأنا عاشق عاطفى أكثر مما يجب . فأنا أحبها رغم أخطائها ، بل أحبها من أجل أخطائها . فما فاتها طبيعة ، أو متكلفة بمهارة إلى حد أنها تلائم تماما . وذلك التصنع الذى لو صدر عن امرأة أخرى لجعلها بغيضة ، إنما يزيدها هى فتنة . ولا أخفى عليك يا فينول إنها عاملتنى ذات مرة بتلك العجرفة ، فانتقمت لنفسى بأن حللتها و « غربلتها » وفصلت عنها نقائصها ، ثم درست هذه النقائص وحفظتها عن ظهر قلب. وكانت قائمة النقائص من الطول بحيث لم أفقد الأمل فى أن أمقتها يوماً من كل قلبى : ومن أجل ذلك رحت أفكر فى تلك النقائص ، إلى حد أن إزعاجها لى راح يقل فى النهاية ساعة بعد ساعة — على عكس ما كنت أقصد وأتوقع . وبعد بضعة أيام صار من المألوف بالنسبة لى أن أتذكرها دون أن أسخط عليها . فقد اعتدت عليها كما اعتدت على عيوبى أنا . وأغلب الظن أنى بعد قليل سوف أحبها هى أيضا .

فينول : تزوجها ، أجل تزوجها . تعود أيضا على مفاتنها نصف ما تعودت على نقائصها ، وأقسم لك أنك سوف تعود إلى صوابك مرة أخرى .

ميرابيل : أتظن هذا ؟

فينول أجل ، أجل إننى مجرب : فعندى زوجة ، وما إلى ذلك .

لقد بدأت بطبيعة كونجريف الخيرة أولا لأنها كانت الصفة التى أثرت فى معاصريه أكثر مما أثر فيهم غيرها ، والتى لم تنل ما تستحقه من العناية فى زمننا الحاضر . وتتضح أهمية هذه النقطة عندما نعلم أن الطبيعة الخيرة لاغنى عنها فى الوقع للأسلوب الفكاهى ، فبدونها تنحدر الملهاة إلى التهكم ، كما أن بها يستطيع الكاتب التهكمى أن يسمو إلى مستوى الملهاة . على أن أهم خصائص أسلوب كونجريف ليست الطبيعة الخيرة بقدر ما هى المرح والابتهاج . فقد كان شابا صغيرا عندما كتب مسرحيات . فمن الطبيعى تماما أن تخلو من احترام الكبار . ويتخلى هذا فى المشهد التالى من مسرحية « الحب للحب » ، حيث تمزح أنجيليكا مع عمها ومربيته ابنة عمها وصف كونجريف فورسايت فى بيان «شخصيات الرواية» بانه « شخص عجوز ، أمى ، متبرم ، واثق من نفسه ، يؤمن بالخرافات ، ويتظاهر بفهم علوم التنجيم ، وقراءة الكف ، والفراسة ، والفال ، والأحلام ، الخ ...»[١]

أنجيليكا : هل ستعيرنى عربتك ، أم أمضى فى ... أجل ، سوف أعلن كيف تنبأت بقدوم البابوية ، لمجرد ان الخادم وضع « ملاعق الرسل » فى غير مكانها وظن أنها فقدت . وهكذا ضاع الدين والطعام جميعاً . فأنا فى الحقيقة ياعمى أتهمك بالسحر .

فورسايت : يا لك من سليطة اللسان ! أرأيتم أبدا مثل هذه الصبية المثيرة القليلة الحياء ؟

المربية : رحماك اللهم ، انظروا كيف تتحدث !

أنجيليكا : أجل ، فأنا أستطيع أن أقسم أن ثمة أشياء غير مشروعة تتم فى منتصف الليل بينك وبين هذة المربية العجوز ...

المربية : معاذ الله — أشياء غير مشروعة تتم معى انا ؟ — يا إلهى ، فإذا بوسعى أن أفعل ؟ — أنا اقترف عملا غير مشروع مع سيدى المبجل — ماذا ؟ هل سمعتم

(١) المشهد الثالث من الفصل الثانى من مسرحية « الحب للحب »

ابدا مثل هـذا القول ؟ هل فعلت لك أبدا أى شىء فى أثناء الليل يا سيدى سوى أن ادفىء فراشك ، و « أشمر لك أ كامك » ، وأضع بجوارك الشمعة وعلبة الطباق والمبولة ثم أدلك باطن قدميك بين الحين والحين ؟ يا إلهى ، أنا ! —

أنجيليكا : أجل ، لقد رأيتكما معا ذات ليلة من ثقب باب المخدع . وكنتما مثل شاؤول[1] وساحرة « إندور » ، تدبران وتتآمران ، وتكتبان أسماء الخدم المساكين الأبرياء بالدم ، بسبب مبشرة جوز طيب صغيرة كانت قد نسيتها فى قدح المشروب المقوى — بل أعرف ما هو أسوأ من هذا إذا كان لى أن اتكلم .

فورسايت : إننى أتحداك أيتها الفاجرة . ولكننى لن انسى لك هذا وسوف أنتقم منك أيتها الأفعى . سوف أقف لك بالمرصاد . إن ثروتك فى يدك ، ولكننى سأجد وسيلة أجعل بها عشيقك السفيه المسرف فالنتين يدفع ثمن هذا كله . أجل ، سوف أفعل هذا .

أنجيليكا : هل ستفعل هذا حقا ؟ إننى لا أعبأ . ولكن « أوك » كله سينكشف حينئذ أيتها المربية . إننى أستطيع أن أقيم الدليل على أن لك حلمة ثدى صناعية كبيرة تحت ذراعك الأيسر ، وأن له مثلها ، وأنكما تتبادلان إرضاع شيطان صغير فى صورة قطة . إننى أستطيع إقامة الدليل على كل منكما بدوره .

المربية : حلمة ثدى ، حلمة ثدى ؟... أنا لى حلمة ثدى صناعية ! يا له من كذب وافتراء . إلمسى هنا إلمسى لترى إن كان يوجـد ما يختلف عما لدى أية مسيحية أخرى (تبـكى) .

فهذا المشهد ليس مشهدا خبيثاً ، ولكنه مشهد قاس . ذلك أن كونجريف كان قد بدأ يفرق فى هذه المسرحية بين بطء الفهم ، والحماقة ، والخبث : وحتى إذا لم يكن قد أدرك الفرق بينهما فإنه كان يظل كاتباً مسرحياً ممتعاً ، وإن لم يكن كاتبا

---

(١) أول ملك على اليهود .

عظيما . وقد نجح كونجريف فى إدراك ذلك الفرق فى تصويره لشخصيات ليدى وشفورت وسير ولفول وتوود فى مسرحية « سنة الحياة » — فكل من هاتين الشخصيتين الفكاهيتين تنال ما تستحقه من التقدير .

وثمة مرح من لون آخر فى المحادثات التى تدور بين ميرابيل ومسز ميلامانت : مرح فى الصدام الذى يقع بين صديقين مختلفى المزاج ومن جنسين مختلفين ، فى تلك المعركة المتكافئة التى تبلغ الذروة من الفكاهة[1].

مسز ميلامانت : ميرابيل، هل غضبت الليلة الماضية ؟ أوه ، وخرجت ، أظن أننى غاضبة الآن لذلك — كلا ، أظن أننى مسرورة الآن لذلك — فانا أعتقد أننى أحدثت لك شيئاً من الألم .

ميرابيل : وهل يرضيك هذا ؟

مسز ميلامانت : للغاية . فأنا أحب إحداث الألم للناس .

ميرابيل : إنك تتظاهرين بقسوة ليس فى طبيعتك . أما غرورك الحقيقى فيكمن فى قدرتك على إرضاء الآخرين .

مسز ميلامانت : أوه ، عفواً — إنما قوة المرء فى قسوته ، فإذا تخلى عن قسوته زايلته قوته . وإذا فارقته قوته فإننى أعتقد أنه يصير هرماً وقبيحاً .

ميرابيل : هذا صحيح ، إنك تسمحين لقسوتك بتحطيم سبب قوتك ... بهدم عشيقك — وعندئذ فلشد ما تصبحين شيئاً مختالا ضائعاً ! أجل ، هذا صحيح : فإنك تفقدين فتنتك عندما تفقدين عشيقك ، فسوف يذوى جمالك فى الحال : فالجمال هبة من العاشق . إنه هو الذى يمنحك مفاتنك — وما مرآتك إلا غش وخداع . فالقبيحات والمسنات اللاتى تكدر صفوهن المرآة ، يستطيع الثناء أن يغرهن ويكتشف فيهن جمالا : فالثناء يعكس المديح ولا يعكس الوجه .

---

(١) المشهد الثانى من الفصل الثانى من « سنة الحياة » .

مسز ميلامانت : يا لغرور هؤلاء الرجال ! هل سمعته يافينول ؟ « إذا لم يمتدحونا فلسنا جميلات »! يجب أن تعلم أنهم لا يستطيعون أن يمتدحوا امرأة إذا لم تكن جميلة. « الجمال هبة من العاشق » — ومن عسى أن يكون العاشق يا سيدى حتى يكون فى وسعه أن يهب ؟ إن المرء ليستحدث لنفسه عشاقاً بسرعة كيفما يشاء ، وهم يعيشون طالما شاء ، ويموتون عندما لا يشاء : وعندئذ يستطيع إن أراد أن يستحدث المزيد منهم .

وتوود : هذا جميل وأيم الحق ، فقد جعلت من يعشق يا سيدتى كمن يتزوج بطريق القرعة !

مسز ميلامانت : والمرأة ليست مدينة بجمالها إلى عاشقها إلا بقدر ما يكون المرء مديناً بحضور بديهته إلى الصدى : فكلاهما لا يفعلان أكثر من أن ينقلا مظهرنا وقولنا . إنهما شيئان مختالان أجوفان إذا لزمنا الصمت أو لم يرنا أحد .

ميرابيل : ومع ذلك ، فأنتن مدينات بأعظم متع حياتكن إلى هذين الشيئين المختالين الأجوفين .

مسز ميلامانت : وكيف كان ذلك ؟

ميرابيل : ذلك أنكن مدينات إلى العشاق بمتعة سماع الثناء على أنفسكن ، وإلى الصدى بمتعة سماع أنفسكن تتحدثن .

* * *

وقد أجاد ميردث وصف الطابع الظاهرى لأسلوب كونجريف بقوله [١] :
« لقد جمع فى حواره بين الأسلوب الرفيع والأسلوب الطبيعى . فهو دقيق وذاق

---

(١) فى كتابه « مقال عن فكرة الملهاة »
Essay on the Idea of Comedy (1877)

اللسان فى آن واحد . » كما أبرز الأستاذ دوبريه [١] الجمال الشاعرى فى اسلوب كونجريف وأورد كثيرا من الشواهد على ذلك . فأسلوب كونجريف ليس مجرد أسلوب متألق ، وإنما هو أسلوب معبر فى تألق وذو جمال موسيقى . والمثال الذى أوثره على غيره هو ذلك المثال البالغ القصر الذى أوردته فى صفحة 66 : فالصورة والصفتان (« صارم » و « جامد ») لا يسمو إليهما إلا أرفع خيال شاعرى : إن تشوسر وشيكسبير لم يكتبا أروع من هذا .

ويجب أن أؤكد بنوع خاص إحدى صفات كونجريف التى طالما أسىء فهمها. فقد قال البعض عن حواره إنه حوار مطرى وجد مصقول، ورشيق، وذو وقع جميل على الأذن إلى أقصى حد ، ولكنه يخلو من القوة الطبيعية الخام التى لا غنى عنها فى المسرح . فهم يزعمون أن أى ملهاة لكونجريف تعد سلسلة من الحوار أكثر مما تعد مسرحية . غير أن هذا النقد أخذ يقل منذ أن قام سير نيجل بلايفير [٢] باحياء مسرحيتى « سنة الحياة » و « العزب العجوز » إذ أثبتت التجارب أن أسلوب كونجريف لا يصلح لأن نتحدث به فحسب ، بل لأن نضعه فى أفواه الممثلين أيضاً .

وكان كونجريف كاتباً جريئاً ، مبدعاً ، يستخف بقواعد الفن المسرحى التى كان كتاب المسرح يعلقون عليها أهمية كبرى فى أواخر القرن السابع عشر . فقد أكثر من استخدام النجوى بشخصيته ومن الأحاديث الجانبية . وعلى الرغم من أن مناظر مسرحياته كانت دائماً (على العكس من مسرحيات شيكسبير) مأخوذة من الحياة الواقعية ، كما كانت شخصياته تصور العصر الذى كان يعيش فيه ، إلا أنه كان يسمح لنفسه بأن يعالجها بروح يسودها الخيال ، كما يتبين فى ذلك المشهد الذى يخلع فيه سير ولفول وتوود حذاءه فى غرفة الصالون [٣] ، أو ذلك المشهد الذى

---

(١) فى كتابه « الملهاة فى عصر عودة الملكية »

Bonamy Dobrée : Restoration Comedy (1924)

(٢) ممثل ومخرج مسرحى انجليزى مشهور (١٨٧٤ـ١٩٣٤) .

(٣) الفصل الثالث من مسرحية « سنة الحياة » .

اقتبسته من مسرحية «الحب للحب» . فليس فى مسرحيات كونجريف ذلك العنف الفج المتصلب الذى نجده فى مسرحيات معاصره الأقدم منه ويتشرلى الذى كان إحساسه بالمسرح أفضل فى نواح كثيرة من إحساس كونجريف . فالتأثير الدرامى الذى تحدثه مسرحيات كونجريف ينبعث من نسيج المسرحية ذاته وتتميز لهجة كل شخصية من الأخرى بدرجات بارعة من الإيقاع ومن الاصطلاحات اللغوية غير أن كونجريف لم يتقن هذا فى مسرحية « العزب العجوز » كما أتقنه فى مسرحياته الأخيرة عندما نضجت خبرته . وهذا أمر طبيعى ، حيث أنه فى هذه المسرحية لم يخلق شخصيات أو مناظر جديدة ، وإنما اعتمد على الأنماط والمواقف القديمة المعروفة . كذلك كان شديد الولع بأسلوبه الخاص: وهذه وإن كانت من الأعراض السليمة فى الكاتب الناشىء ، إلا أنها مع ذلك تعد من قبيل الخطأ . كما أنه أسرف كثيراً فى استخدام الاستعارات والتشبيهات (الرائعة حقاً) التى استخدمها بعد ذلك كوسيلته الأولى للتعبير ، بل إنه استخدمها فى هذه المسرحية لا لشىء إلا لإحداث التأثير الممتع . ذلك أنه لم يكن قد تعلم بعد تلك القيود التى ينبغى على الكاتب المسرحى أن يتعلمها ، والتى تجعله يضع الكلمات الصحيحة فى أفواه شخصياته المختلفة . وكان حضور بديهته يسعفه إلى حد أنه لم يكن يستطيع مقاومة ذلك الإغراء الذى يدفعه إلى أن يجعل حتى شخصياته الفنية حاضرة البديهة ، كما فى الإجابة التالية [١] التى يدلى بها سير جوزيف ويقول إلى شاربر :

شاربر : ... ليست النقود سوى قذارة يا سير جوزيف ... مجرد قذارة

سير جوزيف : ولكننى أقر بأنها قذارة نفضت يدى منها فى الوقت الحاضر ...

فهذه إجابة بارعة ، ولكنها أرقى من المستوى الذى يستطيع أن يصل إليه سير جوزيف . ولكن حتى فى هذه المسرحية نجد الشخصيات تبدو غير مألوفة تماماً ،

---

(١) الفصل الثانى من مسرحية « العزب العجوز » The Old Bachelor

على الرغم من أنها قد تكون طبيعية فى تصورنا لها .

وأهم ما تفوق فيه كونجريف (شأنه فى ذلك شأن شيكسبير) هو استخدام الأحاديث التى تبلور الشخصيات فى صورة مصغرة . وكانت هذه حيلة ، أو موهبة ، استخدمها كونجريف منذ البداية . وتكاد هذه الأحاديث تبلغ غاية نضجها فى « العزب العجوز » وفى « سنة الحياة » . ومن هذه الأحاديث حديث ليدى بلايانت فى مسرحية « المنافق » وهو الحديث الذى أوردناه فى صفحة 66 ، وحديث ميرابيل « وبصفتى أدقق كثيراً أيضاً ، فأنا عاشق عاطفى أكثر مما يجب » (انظر صفحة 99) ، ثم حديث سيرجوزيف ويتول WittoI الذى يتكلم هذه المرة باسمه وليس باسم كونجريف(١) .

« العصى ، والخناجر ، والأحزمة ، وشفرات الحلاقة ، وأغمدة السيوف ... تلك هى مقدمات الرجل المهذب الحق ! كيف عسانى أرد له ما يتلاءم مع عظمة فضله — لقد كان عندى شهر جميل يفى بهذا الغرض ، لو لم يفزعنى ويطرده من ذاكرتى . — سيدى ، إننى أطلب عفوك بكل خضوع على ما بدر منى من إهمال وإنكار للجميل . وأنا إذ أعتمد تماماً يا سيدى على فيض جودك ، إنما آمل أن يكون هذا الجود كالطوفان الذى يغرق تماما ذكرى خطئى ، ويتركنى طافياً أمام ناظريك ، أتشبث بقوارب الندم التى أرجو أن تعيننى مرة أخرى على أن أسبح فى فيض جودك وكرمك . »

وفيما يلى صورة من سيرسامبسون ليجاند، الأب العاجز المستبد فى مسرحية « الحب للحب »(٢) .

فالنتين : أود أن تعتذر لى عن وحشيتك ومعاملتك الشاذة .

سير سامبسون : اعتذر ؟ يا للوقاحة ! لماذا يا سيدى ، أليس لى أن أفعله

(١) الفصل الثانى من مسرحية « العزب العجوز » The Old Bachelor

(٢) الفصل الثانى .

ما اشاء ؟ ألست عبداً لى ؟ ألم أنجبك ؟ ثم ... ألم يكن فى مقدورى أن أنجبك أو لا أنجبك ؟ ومن عسى أن تكون ؟ ومن أين أتيت ؟ ومن أحضرك إلى هذا العالم ؟ كيف جئت إلى هنا يا سيدى ؟ أجل هنا ، لكى تقف على هاتين الساقين وتبدو منتصباً بهذا الوجه الوقح ؟ أجب على هذا . هل جئت متطوعاً إلى هذا العالم ؟ أم إننى — بما أوتيت من سلطة أبوية مشروعة — قد دفعتك إليه ؟

ويكاد أى حديث من احاديث ليدى وشفورت ان يصلح لأن يكشف فى جلاء عن سذاجتها التى تثير الشفقة . وكلنا يعرف العواصف الكلامية التى صدرت عنها فى « مخدع بلينجزجيت » والتى من أفضل الأمثلة عليها ما يلى .

« كيف عسانى أستقبله ؟ وأية صورة ساطبعها فى قلبه ؟ فإن أول انطباع له أهمية كبرى . هل سأجلس ؟ — كلا . لن أجلس . سوف أمشى أجل ، سوف أمشى من الباب حتى المدخل ، ثم أستدير نحوه تماماً — كلا ، فإن ذلك سيكون مفاجئاً أكثر مما يجب : سوف أرقد — سوف أستقبله فى غرفة ملابسى الصغيرة حيث توجد أريكة أضطجع عليها . أجل ، أجل ، سأعطيه أول انطباع عنى وأنا فوق الأريكة — لن أرقد ، وإنما سأتكاسل وأتكىء على منكبى . سأجعل إحدى قدمى تتدلى وتهتز وأنا مستغرقة فى التأمل ، نعم — وبمجرد أن يظهر ، سأبدى الفزع ... أجل ... سأبدى الفزع وأتصنع الدهشة ، ثم أقف لأستقبله فى اضطراب قليل — أوه ، ليس أبعث على الإغراء من استقبال زائر وقد تملكنى الارتباك وأنا أغادر الفراش . إنه يظهر مفاتن الساق ، ويضفى على الوجه حمرة واختلاجات منقطعة النظير ... » (١)

وأخيراً نسوق المثال التالى من مسرحية « سنة الحياة » أيضاً (٢) .

---

(١) الفصل الرابع من مسرحية « سنة الحياة » .

(٢) من مسرحية «المنافق» لوليم كونجريف .

وتوود : على رسلك ، ها هو ذا خبثك يتكشف وتسعى إلى إثارة الجدال . إن بتيبولانت صديق وزميل وفى للغاية — زميل مليح حقاً ، وقد أوتى من العلم أقله — والحق أنه على قدر لا بأس به من نوع غريب من الذكاء المزيل : كلا ، يجب أن أوفيه حقه . فأنا صديقه ، ولن أخطىء فى حقه . — على أنه لو كان لديه أى تمييز ، لما كان محتقراً إلى هذا الحد . فلتهدأ ، ولا تنتقص من قدر صديقى .

الفصل الخامس

الشخصيات وعقدة الرواية

(١)

لقد تأثرت الآراء التى تدور حول قيمة الملهاة بفن كتاب معين إلى حد كبير . فما دامت ملاهى شيكسبير تكاد كلها تنتهى بالزواج ، فإن الاعتقاد السائد أن هدف الملهاة هو تشجيع روح التفاؤل ، أو على الأقل بعث المرح . وليس شيكسبير هو الذى ابتدع تقليد إنهاء المسرحية بالزواج . غير أن الفكرة العامة عن الملهاة فى انجلترا تقوم بلا شك على استجابة عاطفية لمسرحيات « كما تهواه » و« كل ماينتهى بخير فهو خير » و « العاصفة » وغيرها من مسرحيات شيكسبير . وهذا مثال واحد فحسب على أننا نميل إلى تقدير الأعمال القصصية بطريقة آلية أكثر من تقديرنا للأشعار الغنائية مثلا .

فالقصيدة الغنائية تكون قصيرة عادة ، ولا يخفى أنها أكثر وضوحاً فيما تنقله لنا من معان . ونحن فى العادة نكون فكرة عن موضوعها حتى بعد قراءتها مرة واحدة . أما التمثيلية أو الرواية فأكثر طولا وأقل وضوحاً فيما تحملان من معنى . والقراء ذوو الإلمام البسيط بفن القصة يتعودون بسهولة الحكم عليها على ضوء بعض الاختبارات أو المقاييس التحليلية البسيطة . وتلقى هذه العادة تشجيعاً بين النقاد الذين يستخدمون نفس المقاييس والاختبارات أحيانا بطريقة علمية بعض الشىء ، وأحيانا أخرى بطريقة لا تخلو من التعنت . والاختبارات والمقاييس التحليلية لها قيمتها ، بل هى ضرورية أيضا ، ولكن عندما نفهم أصلها وأصول تطبيقها .

إن فكرتنا عن عقدة المسرحية وعن الشخصية بوصفهما عنصرين لهما كيانهما المستقل من عناصر القصة فكرة مستمدة من كتاب « فن الشعر » لأرسطو : ولكن كتاب « فن الشعر » رسالة تعالج المأساة[١] ، وليس مما يؤمن جانبه أن نزعم أن أرسطو كان يقصد بهذه القواعد العامة الملهاة أيضا . فقد كان فيلسوفاً غائياً[٢] . إذ كان يسأل نفسه دائماً عند ما يبحث أى شىء : « ما الغاية منه ؟ » ولكنه كان فى نفس الوقت شغوفاً بالتحليل ، وكانت لديه نزعة خطرة بعض الشىء تدفعه إلى أن « يشرح » الأشياء إلى أجزائها : وأعنى بكونها « خطرة » أنها خطرة بالنسبة لأى قارىء لم يسبق له فهم الموضوع تماماً كما فهمه أرسطو . كذلك لم يكن أرسطو أقل من غيره من النقاد تأكيداً لأهمية الوحدة فى العمل الفنى . وأخيراً ، فإن أرسطو عند ما وضع قواعده العامة إنما كان يعالج المأساة اليونانية التى تدق على أفهام الكثيرين من القراء المحدثين ، والتى تختلف تماماً عن القصة الحديثة سواء فى مادتها الموضوعية أو فى وظيفتها. وعلى ذلك فإن كتاب « فن الشعر » يعد ذا قيمة كبيرة للناقد الحديث ، ولكن كنقطة بداية لا أكثر ولا أقل .

والفقرة التى تعد أصل الفحص التحليلى للأعمال الروائية تقع فى الفصل السادس من كتاب « فن الشعر » . وأنا أترجمها كما يلى[٣] :

« ومادامت القصة (فى المسرحية) تؤلف لتمثل ، فبالضرورة يكون « المنظر » أحد عناصر المأساة . ومن العناصر الأخرى « النشيد أو الموسيقى » و « اللغة أو

---

(١) أفرد أرسطو الجانب الأكبر من كتابه « فن الشعر » لمعالجة المأساة، وان كان ثمة دليل على أن الكتاب بصورته الراهنة لم يكتمل . على أننا نكون أقرب الى الصواب ان قلنا ان الكتاب يعالج القصة . ذلك أن كلمتى poesis و poetike لم تكونا تعنيان تماما عند أرسطو ما تعنيه لنا الآن كلمة poetry

(٢) الفلسفة الغائية هى فلسفة البحث عن غايات الطبيعة .

(٣) عن الأصل اليونانى .

المقولة» : لأن هذه هى الوسائل التى تتأدى بها التمثيلية . وأنا أقصد «باللغة أو المقولة» مجرد كلمات التمثيلية . أما « الموسيقى أو النشيد » فكل شخص يعرف ما يعنيان . وما دام أن المادة الموضوعية للتمثيلية هى قصة من القصص ، وألا بد لهذه القصة من أشخاص يشتركون فيها وأن هؤلاء الأشخاص تتحدد شخصيتهم على ضوء أخلاقهم وأفكارهم (لأن هذين هما العاملان اللذان نضعهما نصب أعيننا عندما نحدد ماهية أعمالهم) ، فإنه يترتب على ذلك أن يكون هناك دافعان طبيعيان للقصة هما : الأفكار والأخلاق ، وأن يكون نجاح جميع الشخصيات أو فشلها راجع إلى هذين العاملين . أما « الخرافة » فهى إبراز القصة أو عرضها (!) وأنا أعنى بالخرافة تأليف الفعل أو تركيبه . أما « الشخصية » فأقصد بها العامل الذى يحدد أى نوع من الناس هم أولئك الذين يشتركون فى القصة . وأما «الأفكار» فتبدو فى الطريقة كلها التى يعبرون بها عن أنفسهم عندما يقررون شيئاً أو يدلون برأى . وعلى هذا يكون ثمة بالضرورة ستة عناصر فى كل مأساة ، وهى التى تجعل لها صبغتها الخاصة ، هذه العناصر هى : الخرافة ، والشخصية (الأخلاق) والفكر ، والمنظر ، واللغة (أو المقولة) ، والموسيقى (أو النشيد) . والعناصر الثلاثة الأولى هى المادة الموضوعية للفن ، والعنصر الرابع هو طريقة عرضه ، والخامس والسادس هما الوسيلة التى يتم بها أداؤه . ولا يوجد اى عنصر آخر فى المأساة خلاف هذه العناصر . »[1]

---

(١) يذكر المؤلف أنه ترجم هذه الفقرة عن الأصل اليونانى ، ولهذا نثبت الترجمة التى أوردها الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الرحمن بدوى فى كتابه الثمين : « فن الشعر » (لأرسطو) اتماما للفائدة .. ونلفت النظر الى أن المؤلف أصر على ترجمة كلمة المحاكاة بـ « القصة » ، فأحدث هذا شيئا من القلق فى النص :

« ولما كانت المحاكاة انما تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء المأساة : المنظر المسرحى ، ثم النشيد (الموسيقى) ، والمقولة ــ فان هذه هى الوسائل التى تتم بها المحاكاة ؛ وأعنى بـ « المقولة » تركيب الأوزان نفسه ، وأما النشيد ، فله معنى واضح تماما .

ويمضى أرسطو فيبرهن على أن «مجموعة الأحداث» هى أهم عنصر فى فن المأساة ، فيقول : والذى يحصل — أعنى الخرافة — هو نهاية المأساة ونهاية أى شىء هو أهم ما يعنى الناس من هذا الشىء وهو يجيب على سؤال لسائل : ماالغاية من المأساة ؟ بقوله إنها «هى الخرافة» . اما العناصر الأخرى فى فن المأساة ، فأهمها عند أرسطو هو رسم الشخصيات .

والكلمة اليونانية التى ترجمتها بكلمة خرافة أو fable هى mythos ، وهى كلمة يبدو لى دائماً أن ترجمتها بكلمة plot ترجمة غير دقيقة . صحيح أن أرسطو يعرف الـ mythos فى المأساة بأنها «تركيب الفعل» ، وهذا تعريف يقرب تماماً مما نفهمه عادة من كلمة plot ، وأن كلمة خرافة foble (وهى الكلمة التى ظل النقاد الأقدم عهداً يستخدمونها حتى القرن الثامن عشر) لا توحى لأول وهلة بهذا المعنى ، ولكن هناك مغزى بسيط جداً يكمن فى أن المأساة الإغريقية لم توجد إلا من أجل الأسطورة myth أو الخرافة . فقد كانت هذه المآسى — إلا فيما ندر — تهتم

= « ومن ناحية أخرى ، لما كان الأمر أمر محاكاة ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة (لأن الأفعال الانسانية تتميز بهذه الفوارق) فان ثمة علتين طبيعتين تحددان الأفعال ، وأعنى بهما : الفكر والخلق ؛ والأفعال هى التى تجعلنا ننجح أو نخفق ؛ والخرافة هى محاكاة الفعل ، لأننى أعنى بـ « الخرافة » تركيب الأفعال المنجزة ؛ وأعنى بـ « الخلق » ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون انهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات ؛ وأعنى بـ « الفكر » كل مايقوله الأشخاص لاثبات شىء أو التصريح بما يقررون » .

واذن ففى المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هى ماهى ، وهى : الخرافة ، والأخلاق ، والمقولة ، والفكر ، والمنظر المسرحى ، والنشيد . وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزءين من هذه الأجزاء الستة ، وطريقة المحاكاة تتضمن جزءا واحدا ، وموضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء ، ولا شىء غير ذلك . والشعراء جميعا قد استخدموا هذه الأجزاء ، لأن جميع المآسى تتضمن : جهازا مسرحيا ، وأخلاقا ، وخرافة ، ومقولة ، ونشيدا وفكرا . (المترجم)

بتلك القصص الخرافية المعقدة التى تحتوى عليها الأساطير اليونانية القديمة : تلك الأساطير التى تشبه القصص العبرية من أمثال قصص إبراهيم وموسى وشمشون وامرأة أخاب الشريرة . وفى الأساطير التى من هذا النوع — حتى عندما تكون ذات مغزى أو عظة — نجد أن قوى البشر تخضع للقوة الإلهية : فالقصة إنما توجد من أجل ما يحدث أكثر مما توجد لدراسة نفسية الإنسان . صحيح أن الشخصيات مهمة — فأرسطو يضعها فى المرتبة الثانية بعد عقدة الرواية — ولكنها أمر ثانوى والخلق — إذا اقترن بالتفكير — يكون السبب الطبيعى لما يحدث ، وعليه يتوقف نجاح شخصيات القصة أو فشلها . غير أن مصير هؤلاء الأشخاص ليس فى أيديهم ، ومصيرهم (ما يحدث) هو الذى يحدد سعادتهم أو شقاءهم . على أن هذا القول ينطوى على رأى يختلف تماماً عن الرأى الذى تذهب إليه ، ومن ثمة لانستطيع أن نقبله على علاته . أضف إلى ذلك أنه يفترض مادة موضوعية مقصورة على المأساة . فمن الواضح أنه من غير المعقول أن نطبق قول أرسطو مثلا على ملهاة من قبيل « كما تهواه » أو « تمسكنت فتمكنت » أو قصة من قبيل « الكبرياء والهوى » .

على أن ثمة وجهة نظر أخرى يمكن مناقشتها فى تحليل أرسطو . فالخرافة هى عرض للقصة كلها . وعنصر الخلق أو التفكير الخاص بأى شخص يشترك فيها — مهما بلغ من لفته للأنظار — ليس سوى جزء منها . ومعروف أن العمل الفنى فى مجموعه أهم دائماً من أجزائه متفرقة . وحتى لو فرضنا وجود مسرحية أو قصة تتكون كلها من شخصيات دون أية « قصة » بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة ، فإن توليف هذه الشخصيات وترابطها يمكن أن يكون أهم من أى شخصية منها بمفردها ، أو من هذه الشخصيات كلها مجتمعة . وبهذا المعنى قد تكون عقدة المسرحية (ولم تعد بنا حاجة إلى التردد فى استعمال هذه الكلمة) أهم من الشخصية ولكن إذا كان ذلك كذلك ، وجب ألا تكون فكرة عقدة المسرحية فكرة جامدة : وثمة طرق أخرى لتوليف عناصر القصة غير وضعها فى سلسلة منطقية تؤدى إلى نهاية محتومة عن طريق السبب والنتيجة . ولكن النهاية لاتكون محتومة فى كثير من الملاهى الجيدة البناء كما فى ملهاة « كما تهواه » و « توم جونز » .

وقد يكون هذا شيئاً مناسباً . ولكن ذلك موضوع آخر تماماً .

يقول الدكتور جونسون فى مقدمة كتابه عن شيكسبير[1] : « إن مسرحيات شيكسبير بالمعنى الدقيق أو بمعناها المضبوط لا تعد ملاه ولا مآس » ولم يقصد الدكتور جونسون بهذا القول أن ينتقد شيكسبير « لقلة فنه » — كما فعل بن جونسون . وإنما كان يتبع تقليداً متأخراً بدأه دريدن [2] Dryden . فقد كان يمتدح شيكسبير بوصفه عبقرياً لا يخضع لنظام ، وشاعراً للطبيعة بلغ من عمق فهمه للحياة أنه كان يستطيع أن يتحدى قواعد الفن المحدودة . وكان درايدن والدكتور جونسون على حق عندما رفضا الانصراف عن شيكسبير بسبب خروجه على القواعد الجامدة الخاصة « برسم الشخصيات » و « عقدة المسرحية » وهى القواعد التى كانت تغلب على المسرحية فى ذلك الوقت . غير أنه لم تعد ثمة حاجة إلى أن ندفع عن شيكسبير هذا الاتهام بالذات ، بل إن درايدن (فى لحظاته الجريئة) والدكتور جونسون (الأكثر رصانة) أشارا إلى أن النظرية هى التى جانبت الصواب وليس شيكسبير . والواقع أن جميع النقد الموجه إلى ملاهى شيكسبير لم يكن نقداً جامداً متزمتاً فحسب ، بل كان بعيداً عن النقد ، لأنه كان يطبق على الملهاة تطبيقا غير علمى نظرية أرسطو عن المأساة . ونحن نجد أن ثلاث ملاه على الأقل من ملاهى شيكسبير — وهى « حلم منتصف ليلة صيف » و « كما تهواه » و « العاصفة » — هى ملاه رائعة فى حبكتها الروائية : لأن بناءها أو شكلها يجريان على نمط يلائم الملهاة ، وبالتالى يختلف عن النمط الذى حدده أرسطو للمأساة .

إلا أنه ليس ثمة مايمنع من أن نطبق منهاج أرسطو على القصة الفكاهية ، وأن نبدأ بتطبيقه أولا على القصة بصفة عامة ، حتى نستطيع أن نمهد الطريق) . فقد تناول أرسطو نفسه القصة بالبحث فى مستهل كتابه « فن الشعر » : وأنا أعتقد أن رأيه

---

(١) « جونسون عن شيكسبير Johnson on Shakespeare

(٢) جون درايدن John Dryden (١٦٣١ — ١٧٠٠) .

سليم وأن النتائج التى توصل إليها لا تزال صحيحة بصفة عامة ، على الرغم من انه يبسط آراءه بطريقة مختصرة بحيث لا يسهل تتبعها . وأهم نتيجة وصل إليها هى أن القصة لا بد أن تكون فلسفية ، فهذا هو مايميزها عن الحقيقة ، وما يجعلها بالفعل أهم من الحقيقة [١] . ولكن يحسن بنا أن نترك أرسطو ، وأن نسأل مرة ثانية : ما هو هدف القصة ؟ وما هى حاجة الإنسان التى يشفيها سرد القصص ؟

إن التاريخ لايقدم لنا إجابة قاطعة على هذا السؤال . فمعظم صور القصة التقليدية — القصة المجازية والخرافة ، والأمثولة أو القصة ذات المغزى ، والأسطوره myth — تهدف إلى التعليم والتهذيب . لقد وجدت لكى تعرف الناس بالحياة لا لمجرد تسلية الأذهان الخاملة بشغلها بالتخيلات المثيرة أو السارة أو لهذا الغرض أساساً . فهدفها التعليمى أو التهذيبى هو الذى يعطيها صورتها الخاصة . وهى أحياناً تفسر عمل القوى الطبيعية برموز مسرحية كما تمثل أسطورة كيوبيد وقوسه وأسهمه — بصورة من الصور المجازية — الاضطرابات المفاجئة غير المتوقعة التى يحدثها الحب فى عقل الإنسان أو جسمه . والقصص الشعبية التى من قبيل قصص الأرنب برير — تعد أكثر واقعية ، ولكن عنصر التشويق فيها يعتمد أساساً على براعة التحليل النفسى الذى يوجد فى كل قصة منها . وتهدف الأسطورة والخرافة إلى التعليم ، بينما تهدف الأمثولة إلى مغزى والقصة المجازية ترمى غالباً — وليس دائماً — إلى الوعظ والإرشاد . ولكن لماذا ظهرت هذه الوسيلة غير المباشرة من وسائل التعليم ؟ ثمة إجابتان واضحتان بعض الشىء لهذا السؤال كل منهما كانت تعد صحيحة فى وقت من الأوقات . والتفسير البسيط لهذا هو أن القصة تستخدم لكى تجعل التعليم شيئا مستساغاً يسهل تقبله ، وذلك بإعطاء القارىء أو المستمع شيئاً

---

(١) انظر الفصل التاسع من كتابه « فن الشعر » : « القصة أكثر فلسفة وأهمية من التاريخ ، لأن القصة تعالج « العموميات » بينما يعالج التاريخ « الخصوصيات » . وأنا أقصد بكلمة « عام » نوع الأشياء التى يستطيع الشخص أن يقولها أو يفعلها طالما كان ذلك ممكنا أو ضروريا . وبكلمة « خاص » أعنى ماذا فعل الكيبيادس (مثلا) أو ماذا حدث له . »

من التسلية أو الإثارة على سبيل « الرشوة » . اما التفسير الآخر فهو ان استخدام القصة يجعل من الممكن أن تتعمق فى الأغوار التى لا يستطيع أن يسبرها الذهن الذى يجرى وراء علل الأشياء وأن نوقظ المشاعر والمشاركة الوجدانية ، وبذلك نبعث النشاط فى خيال المستمع ، حتى لا يعرف ويفهم فحسب ، بل يرى ويحس أيضاً . وقد تبدو هاتان الإجابتان متشابهتين ، ولكن الفرق بينهما شاسع ، ولا يستطيع التاريخ أن يخبرنا عما إذا كانت القصة هى التى تمخضت عن المغزى أم أن المغزى هو الذى تمخض عن القصة . فهذه مسألة فلسفية ، ولعلنا لا نستطيع أن نجيب عنها إلا عن طريق الحدس والتخمين .

ويرى ا . م . فورستر أن المغزى يأتى فى المرتبة الثانية بعد القصة ، وقد لا يخلو رأيه هذا من بعض التهكم . فهو يرسم صورة فى كتابه « معالم القصة الطويلة » تقوم فى ظاهرها على علم الإنسان ، لكنها تعتمد فى الواقع طبعاً على ما يفترض أنه نفسية القارىء الحديث .

« كان الإنسان النياندرتالى ينصت إلى القصص ، إذا كان لنا أن نستدل على ذلك من شكل جمجمته . وكانت جماعة المستمعين البدائية كثة الشعر ، تلتف مبهورة حول النار ، وقد أنهكها الصراع مع حيوان الماموث أو الخرتيت المكسو بالشعر ، ودفع عنها النوم ترقبها لبقية اجزاء القصة : ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ وكان القصاص يمضى فى قصته ، وبمجرد أن كان المستمعون يحذرون ماذا سيحدث ، كانوا إما يغلبهم النعاس وإما يقتلونه . »

ومن الصعب أن نجادل فى تعريف فورستر للقصة بأنها « سرد لأحداث مرتبة فى تسلسلها الزمنى » ، كما أن من السهل أن نخطو خطوته التالية فنستخلص أنه لا يمكن أن يكون للقصة إلا ميزة واحدة : هى أنها تجعل الجمهور يتطلع إلى

---

(١) نسبة الى وادى نياندرسال فى أوربا الوسطى حيث وجدت عظام الانسان قبل العصر الجليدى الأخير .

معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك . غير أن مناقشة التعريف لها خطرها دائما . إذ يجب أن نتأكد أولا من أن التعريف كامل ومن أنه لم يترك شيئاً جوهريا .

فلنفرض أنى على أحد أرصفة محطة شارع ليفربول وسجلت الأشياء التى حدثت فى أية ساعة معينة : فإن التسجيل لن يؤلف قصة بالمعنى المعروف ، اللهم إلا إن كنت سعيد الحظ إلى حد عظيم أو أكون قد كونت رابطة خيالية بين الأحداث المتفرقة . أولعل مايغرينا بقراءة القصص — إذا نظرنا إلى الموضوع من زاوية أخرى هو مجرد غريزة حب الاستطلاع ، ولماذا تزداد القصة الجيدة حسنا حتى بعد أن تقرأها عدة مرات ؟ إننا جميعا نعرف أن الأطفال يحبون القصص . ولو كان الدافع إلى حبهم هذا هو مجرد حب الاستطلاع لـكانوا قمينين بأن يطالبونا بقصة جديدة فى كل مرة ، بل كانوا يفضلون لوناً جديدا من القصص. غير أننا إذا أخذنا الأمر على إطلاقه نجد أن عكس هذا هو الصحيح . فمعظم الأطفال يتعلقون بلون أو لونين معينين حتى يتطرق إليهم الملل : مثل قصص الهنود الحمر ، أو قصص الحيوانات ، أو قصص الأميرات ، أو غير ذلك . وأكثر من هذا أنهم لايميلون إلى شيء كميلهم إلى سماع نفس القصة مراراً وتكراراً . ولو أنك غيرت شيئا من تفاصيلها ، فإن ذلك لا يبعث فيهم السرور ، إذا سرعان ما يصممون لك فى شيء من الضيق عادة . ويبدو لى أن سلوك الأطفال على هـذا النحو دليل عام على طبيعة القصة .

إن عقل الطفل عقل قلق غير مستقر ، ومرجع ذلك إلى ما يحدث أمامه دائما من أمور لم يكن يتوقعها، على أنه لو يلاحظ أن من يكبرونه يعرفون ماسوف يحدث أكثر مما يعرف هو بكثير : وهـذا من جهة لأنهم يستطيعون إحداث ما سوف يحدث ، ومن جهة لأنهم يتخيلون لا يمكن أن تتراءى لأفق تصوره المحدود . ولذلك فهو يجب أن يسمح له بالدخول ، فى عالم مستقر استقرارا سحريا يستطيع أن يتنبأ فيه بما سوف يحدث ، وحيث تسير الأمور وفق خطة معينة ، ولا يجب أن

يدخل فى عالم من المفاجئات (وحسبه ما يلقى من المفاجئات فى حياته اليومية)، وهذا هو شأن الشعوب البدائية. ففى القصص الشعبية، والقصص الشعرية الغنائية القديمة، نجد الأحداث ذاتها تتكرر ثم تتكرر فى قصص مختلفة. وفضلا عن ذلك فإن الأحداث فى القصص الشعرية الغنائية وفى قصص الأطفال تصب فى كثير من الأحيان فى قالب النمط أو القدوة التى يجب أن تحتذى، وذلك كما فى قصة الدبب الثلاثة المشهورة.

لذلك أرى أن السبب الرئيسى الذى يجعلنا نحب القصة ليس كونها تستثير فينا غريزة حب الاستطلاع، ولكن لأنها تنأى بنا قليلا عن هذا العالم الإعتباطى المهوس الذى لايهدف إلى شىء والذى نعيش فيه، إلى عالم تقع فيه الأحداث وفق خطة ثابتة: فجاذبية القصة تقوم على أساس من النمط والنظام والتقاليد. وعلى ذلك وجب أن يعدل تعريف فورستر للقصة على النحو التالى: «القصة سرد ذو مغزى لسلسلة من الأحداث، حيث أن الأحداث ليست مرتبطة دائما بالترتيب الذى حدثت به. وهناك بالطبع أشياء أخرى تغرينا بقراءة القصص. فبعض الناس الذين يملون حياتهم الرتيبة أو يسأمون الراحة، يحبون القصص التى تبعث فيهم الحياة وتنفى عنهم السأم. والبعض يحبون القصص التى يكون كل منهما طيباً وجميلا جداً، أو شجاعا وماهرا كل المهارة، أو القصص التى تمطر فيها السماء ذهباً على بطل بدأ حياته بدخل بسيط أو بدون دخل على الإطلاق. ومن الناس — وليس من الضرورى أن يكون هؤلاء أكثر ذكاء — من يفضلون القصص التى تكون شخصياتها منفردة ولا تسير أحداثها إلا فى الطريق الخطأ دائما. غير أن هذه ميول شخصية، وليس من الأصول العلمية أن نبنى عليها قواعد عامة. وإنما من الأسلم أن نقول إن هدف كل روائى، وهدف كل راوية، أن يخلق من خيالنا عالماً مصطنعاً ذا طابع خاص، يعتمد على عقلية الكاتب وبخاصة على نظرته إلى الحياة. فمعنى القصة يكمن فى طابع العالم الذى يخلقه الكاتب: ليس فى مجرد شخصية البطل مثلا، أو فى الطريقة التى تسير بها الأحداث حتى تنتهى إلى نهايتها، وإن كان كل هذا وذاك من العوامل الهامة، ولايخفى أنها تساعد على تحديد المعنى. كما أن قيمة

القصة تعتمد على نوع العالم الذى يخلقه الكاتب والذى يجب أن يكون أكثر ترتيباً وتماسكاً من أى قطاع عادى فى الحياة الواقعية . غير أن مجرد الترتيب ليس له كبير قيمة ، إن كان له قيمة على الإطلاق . فالنظام يجب أن يكون مرتبطاً بهدف ما ، سواء أكان هذا الهدف خاصا أم عاما . كما يجب أيضا أن يلائم المادة التى يعالجها الفنان ، تماما كما يجب أن يقوم النظام الجيد فى الحياة الواقعية لا على الهدف الذى يسعى إليه فحسب ، وإنما على طبائع من وضع من أجلهم أيضا .

وليست مادة العمل الروائى هى الناس ، والأماكن ، والأحداث (كما قد يبدو ذلك لأول وهلة) . بل إنها ليست الحياة نفسها بصفة عامة . وإنما هى الأفكار : أفكار الكاتب عن الناس ، وعن الأحداث . وليس معنى هذا أن الروائى لا يفعل أكثر من التعبير عن خيالاته ومشاعره . فالفكرة ليست شيئاً ذاتياً محضا ، وإنما هى مجهود ذهنى ، إما لاستيعاب شىء خارج النفس ومشاكله ، وإما لوضع الأفكار الشخصية فى قالب حقائق . وعلى ذلك فإن قيمة الفكرة تعتمد على ثلاثة أشياء : على حيوية عقل الكاتب (أو أصالته لما نقول أحيانا) الذى خلق هذه الفكرة ، وعلى قوة ملاحظته ، وأخيرا على قدرته على الملاءمة بين عقله وبين الأشياء التى يلاحظها . ثم نعود فنقول : محك الفكرة ليس هو دقتها أو جلاؤها ، بل هو صلتها الوثيقة من جميع النواحى بالشىء الذى ترتبط به . فعملية إدراك الشىء أو الحدث أكثر تعقيداً بكثير مما نستطيع أن نتصور . فالعقول التى تدرك لا تكون متجانسة ، أو خالية أو سلبية فى الوقت الذى تتم فيه عملية الإدراك . وتنوع أفكارنا المختلفة حول أى شىء معين ، لا يذكر بطبيعة الحال إذا قيس بتنوع أفكارنا عن الحياة بصفة عامة . ومن الإنصاف أن نستخلص أنه لا يمكن أن ينظر رسامان إلى نفس الشجرة ثم يرسمان لها نفس الصورة . وبمثل هذا لم يحدث قط أن كون شخصان نفس الفكرة عن الحياة . فالفكرة تختلف فى وظيفتها عن الملاحظة العلمية . والعالم يرى نفسه مقصورا وملتزما التزاما يصل إلى حد القداسة ، بألا يسمح لأفكاره التى يكونها عما ينبغى أن تكون عليه الأشياء أو حتى عما هى عليه ،

بان تؤثر على ملاحظاته . وهو يستخدم الآلات بقدر المستطاع فى كل من ملاحظة الأشياء وتسجيلها. أما الفيلسوف والفنان اللذان يعالجان الأفكار ، فعملهما أكثر تعقيدا (وإن لم يكن بالضرورة أكثر صعوبة) . إذ عليهما من جهة أن يضعا نفسيهما فى رسائلهما الخاصة وهما يسجلان كل التفاصيل الهامة ، حتى تكون مدركاتهما دقيقة وكاملة بقدر ما يمكن من الناحية الإنسانية . ولكنهما من ناحية أخرى يضعان كل معرفتهما وخبرتهما فى الفكرة بحيث إذا كان ما توحى به إليهما هذه المعرفة تلك الخبرة شيئا عارضا أو غير جوهرى أو زائل ، فانهما يعدلانه أو يمحوانه أو يحلان محله صورة الشىء الأساسية الدائمة . وأبسط أنواع الأفكار هو الفكرة العامة التى هى فكرة من الأفكار ، لأننا لكى نصل إليها لا ندون ملاحظاتنا فحسب ، وإنما علينا أن ننسق هذه الملاحظات أيضا . ولعل من الغريب حقا أن تكون أفكارنا عن أشياء معينة أكثر تعقيدا من الأفكار العامة . ذلك أنها تتعدل وتتحور بفعل جميع الأفكار العامة التى لها صلة بالشىء المعين . وهذا هو السبب فى أن الفنان (إذا ترك وشأنه) يفضل الخاص على العام ، لأنه يعطيه أفكارا أوفر . وهذا يفسر لنا نزوع الفنان إلى القصص : أعنى نزوعه إلى مناظر معينة ، وأحداث معينة ، وشخصيات معينة .

وعلى ذلك فنحن لا نستطيع أبدا أن نجعل حكمنا الوحيد على عمل ، وأنى هو أنه يتفق مع وجهة نظرنا ، أو حتى مع معرفتنا بالحياة : فان هذا لا يعد ظلماً للفنان فحسب ، وإنما يحرمنا كذلك من مجرد الفائدة التى لم توجد القصة إلا لتنتجها لنا . وليس من المنطق بحال أن نعيب بسبب طرافتها . فالمقياس الوحيد المقنع كل الإقناع لفكرة أو مجموعة من الأفكار (أو أى عمل فنى أو عمل من أعمال فلسفة) هو قدرتها على البقاء والانتشار . ولذلك فإن الإحجام عن الحكم على عمل فنى جديد لا يدل دائما على الخوف أو الجبن — لقد يكون صادرا عن حكمة ومعرفة . وليس من العقل فى شىء فوق هذا كله أن ننقد أى روائى معين — أو الروائيين عامة — لمجرد أن الأشخاص الذين يصورونهم « يجانفون الناس فى الحياة العادية » . لأن ما نعتقده بذلك طبعا هو أنهم « يجانفون معتقداتنا أو أفكارنا عن الحياة » .

وهذا بالطبع شيء يختلف عن الحياة ذاتها . ومن قبيل هذا الخطأ أيضا أن نعيب أى قصة لأن عناصرها تبدو مختلفة عن العناصر التى نعتقد أن الحياة تتكون منها . فمعظم القراء يقعون فى هذا الخطأ بصورة أو بأخرى فى حكمهم على عقدة القصة أو تصوير الشخصيات فى عمل روائى .

ومعظم ما قلته عن الفن ينطبق كذلك على الأخلاق . فعالم الأخلاق أيضا عالم افكار ، تتعدل فيه الطبيعة وفق نموذج صناعى . فالرجل ذو الخلق هو الرجل الذى ينظم سلوكه تنظيما دقيقا وفقا لفكرته عن الحياة . وكل من لا يفعل ذلك فلا خلق له . غير أنه مما يضايق ، بل مما يقترب بنا من الهمجية ، أن يكون لكل منا نمط مختلف تماما من السلوك . فالإنسان يتمسك بالتقاليد بحكم كونه اجتماعيا بطبعه . فهو يقبل الفكرة السائدة عن الحياة التى تسود المجتمع الذى يعيش فيه ، ويقبل معها النمط الشائع من السلوك . وهو يرغب فى فعل هذا بدافع من الصراحة والثقة . ولكى تكون هذه النظم الأخلاقية نظما مشروعة صالحة ، يجب أن تتضمن عاملا شائعاً راقياً من عوامل المعرفة والخبرة الإنسانية (وان أمكن يكون أرقاها جميعا) . ولكن مجرد كونه عاملا شائعا يجعل من المستحيل أن يؤدى إلى توحيد تام للسلوك . ففى داخل إطار التقاليد يجب على كل إنسان أن يكون فكرته الخاصة عن الحياة وأن ينمى أسلوبه الشخصى فى السلوك . ومن الحقائق الغريبة أنه كلما زاد فى رقى المجتمع ، كانت أخلاقه أبسط وحرية الفرد ومسئولية أكثر . غير أن هناك حداً معينا إذا تجاوزته السماحة أدت إلى التدهور والفوضى وبالتالى إلى الهمجية ، وهنا يتعين على الإنسانية أن تبدأ دورتها من جديد .

وتقاليد الأدب تتطور جنباً إلى جنب مع تقاليد الأخلاق . وهى نفس التقاليد وذلك أن هدف الفن ليس مماثلا لهدف الأخلاق ، وإن كانا متجانسين وتجمع بينهما وشائج من النسب . والتقاليد فى الفن كما هى فى الأخلاق تكون فى بداية معقدة وجامدة . وبازدياد الثقة والصراحة ، تصبح أبسط ، تترك للفرد قدراً أكبر من الحرية والمسئولية . ولكن إذا خرج أى شعب عن أسلوبه وقواعده المرعية

فى الحياة خروجاً تاماً ، فإن أدبه يفقد طابعه الاجتماعى الذى يعد شرطاً ضرورياً من شروط الأدب السليم . وقد حاولت فى الفصلين الأولين من هذا الكتاب أن أشرح المعنى العام لأهم التقاليد الأدبية ، وهما المأساة والملهاة : المأساة كتعبير عن كبرياء الإنسان الفطرية وهو يدافع عن نفسه كمخلوق واع له إرادته ومعتقداته ، ضد جميع القوى التى تحاربه ، سواء كانت بشرية أو علوية أو قوى شرسة مجردة من الإنسانية ، والملهاة كتعبير عن تواضع الإنسان الفطرى وهو يختلط ببنى جنسه ، ويدافع عنهم وعن نفسه ضد جنون العظمة ، والأنانية ، ومعاداة البشر ، وغير هذا وذلك من قوى التفكك فى الطبيعة البشرية . تلك هى الأهداف التى يجب أن أسترشد بها فى حكمى على أنماط الشخصية ، والحدث التقليدية فى كل من الملهاة والمأساة .

(٢)

ونقول بادىء ذى بدء إن الشخصيات ليست أناساً حقيقيين . فالفرد ليس بديلاً عن الحياة . بل إن الفنان لا يحاول حتى مجرد إعطائنا أناساً حقيقيين ، وإنما هو يعطينا فكرته عن الناس . وإذا كان الفنان فناناً فكاهياً فإنه يعطينا فكرته عن ناحية معينة من الناس .

والشخصيات المفججة شخصيات منعزلة . ومن شأنها أن تكون إما فوق مستوى البشر وإما تحت مستوى البشر . ولكن على الرغم من أن الشخصية فى المأساة تبدو مبالغا فيها على هذا النحو عادة ، إلا أنها يجب أن تحتفظ دائما بعناصرها الإنسانية ، وإلا فإنها تكون شخصية ميلودرامية ، أكثر مما تكون شخصية مفججة : ومن هذا القبيل وعلى سبيل المثال شخصية باراباس فى مسرحية « يهودى مالطة » لمارلو [١] .

---

(١) كرستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ — ١٥٩٣) .

وقد أوضح أرسطو[٢] أن الشخصية المفجعة يجب ألا تكون خيرة الخير كله ولا شريرة الشر كله . فنحن فى حاجة إلى أن نكون قادرين على أن نتعرف على أنفسنا فيها ، وأن نتخيل أنفسنا فى مكانها ، نشاركها مشاعرها . والمتفرج العادى لايستطيع أن ينجذب نحو الطيبة المسرفة ولا نحو الشر الزائد. وأخيرا فإن عيوب الشخصية المفجعة يجب ألا تكون أهم شىء فيها ، وإلا فاننا نكون أكثر إحساسا بشذوذها مقا بانسانيتها . كما نميل إلى الحكم عليها وإدانتها ، الأمر الذى يجعل الأثر المفجع أشد وبالا. وقد سبق أن لفت نظر القارىء إلى لباقة شيكسبير فى محاولته ألا يجعلنا فى حالة تسمح لنا بأن ننتقد تصرفات ماكبث أو لير .

ولكى تكون الشخصية فكاهية — وذلك على العكس من الشخصية المفجعة — يجب أن نراها كوحدة مستقلة فى مجتمع يتكون من وحدات أخرى مماثلة ، وأن نحكم عليها وفقا لسلوك قرنائها وأندادها ، أو وفقا لقواعد علم النفس ، أو قوانين الأخلاق . وشخصيات الملهاة لا تكون فوق مستوى البشر ولا تحته ، وإنما هى فى مستوى واحد مع عموم البشر . وإذا بدر منا شذوذ فان شذوذها يعد سوء حظ محض ، شأنه شأن المرض. وينطبق هذا حتى على الشخصيات الفكاهية الشهيرة مثل شايلوك أو فولستاف أو فولبونى أو سيرابيكور مامون وقد لا ينبغى أن تعد شخصيتا شايلوك وفولستاف من الشخصيات المضحكة ، وإنى ليخامرنى الشك فى أن تكون مسرحية « تاجر البندقية » ملهاة خالصة . ومن المؤكد أن « هنرى الرابع » ليست ملهاة . ولعل من الواجب ألا نعد الشخصية فكاهية ما لم ترد فى ملهاة حتى لو كانت تجمع معظم خصائص الشخصيات الفكاهية. ذلك أن أى عنصر من عناصر أى عمل قصصى لا يعد فكاهيا أو مفجعا إلا فيما يتصل بهذا العنصر فى الأثر العام لهذا العمل . إلا أننا إذا تركنا جانبا هذه النقطة التى يحتمل أن تنطوى على شىء من الحذلقة ، وجدنا أن مما يجب على شيكسبير

---

(١) فى الفصل الثالث عشر من كتابه « فن الشعراء » . Poetics

أنه يستدر الشفقة على شايلوك وفولستاف أكثر مما يجب حتى جعل منهما شخصيتين مفجعتين . وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن هذه نزعة عاطفية كان معاصرو شيكسبير يسعون إلى التخلص منها . غير أن مجرد وجود هذا الشعور يؤكد المبدأ العام القائل بأن الشخصية الفكاهية يجب ألا تبدو لنا فى نهاية أمرها شخصية متسمة بالبطولة ، وإنما يجب أن تكون مرسومة فى جملتها بحيث تدعونا إلى إدانتها والتثريب عليها وليس إلى الرثاء لها والعطف عليها .

ولكن يجب فى الوقت نفسه ألا تثير شعوراً قويا بالنفور منها أو الكراهية لها: وهذا مما يوحى بأحد الفوارق الرئيسية بين الملهاة وبين المسرحية الهجائية .

كان أول عمل اهتم به جونسون هو إيجاد تقليد أو عرف يعالج بمقتضاه شخصيات الملهاة . وليس معنى هذا أنه كان أول كاتب إنجليزى عرف كيف يصور الشخصيات الفكاهية : فلقد كان تشوسر يضارعه فى ذلك على الأقل منذ أكثر من قرنين ، بل كان يطبقه بطريقة أحسن . ولكن بن جونسون هو الذى وجد بطريق الصدفة تلك القاعدة التى ما زال لها فائدتها بعد انقضاء حوالى ثلاثمائة وخمسين سنة . ولذلك سأتحدث فى شىء من الإسهاب عن أفكاره ومسرحياته ، حيث أن نظريته تتحكم إلى حد كبير فى مسرحياته .

كان بن جونسون من الأنصار المخلصين للفلسفة الجديدة التى كان ينادى بها بيكون[1] فى تلك الفترة التى تعد نقطة تحول فى تاريخنا ، وذلك عند ما خلفت أسرة ستيوارت آل تيودور فى الحكم وفى الوقت الذى يمكننا أن نقول إنه أول قيام انجلترا الحديثة كما نعرفها اليوم . لقد كان بيكون تراوده فكرتان رئيسيتان عن الملهاة ، كلتاهما مأخوذتان عن بيكون: الأولى سالبة وضارة بصفة عاما ، والثانية موجبة ومثمرة للغاية . أما الفكرة السالبة فهى أن المسرحية يجب ان تكون وثيقة

---

(١) فرانسيس بيكون Francis Bacon (١٥٦١ـ١٦٢٦) .

الصلة بالطبيعة : يجب أن تعطى صورة صحيحة عن العالم المادى تقوم على المعرفة والملاحظة . وكان بن جونسون على حق فيما رآه من أن المسرحية العادية فى عصر الملكة اليزابيث مسرحية غير نظيفة وأنها تغلو فى إثارة العواطف . وكلنا يعرف جيداً انتقاداته لفن شيكسبير تلك الانتقادات التى أضرت بسمعته الخاصة . ولكننى أستطيع أن أدافع عنه بأن فضل شيكسبير عليه كان فضلا عظيما وسخياً ، وبأنه كان من مصلحة شيكسبير فى نهاية الأمر أن يقاوم تأثيره عملاق المسرح الآخر فى عصره . إن أهم نقد وجهه بن جونسون إلى شيكسبير هو هذا النقد الذى نجده فى ملهاته « سوق بارثولوميو » حيث يقول :

إذا لم يكن ثمة خادم من الجن أو لفيف من المهرجين فى السوق ، ممن يمكن ان يخفوا لمساعدته فلن تجده قادراً على شىء[١] . إنه يكره أن يجعل الطبيعة خائفة فى مسرحياته ، التى من قبيل « القصص » و « العواصف » وما إلى ذلك من ألوان المجون والهزل ... »

وهذه إشارة لا يمكن أن تفوت القارىء إلى مسرحيتى « قصة الشتاء » و « العاصفة » لشيكسبير . غير أن هجوم بن جونسون كان موجهاً إلى القواعد التى كان يطبقها معاصروه وإلى العادات المسرحية السائدة فى ذلك الوقت ، أكثر مما كان موجهاً إلى شيكسبير بصفة خاصة . ونجد خلاصة هذا الهجوم فى مقدمة ملهاة « كل شخص ومزاجه » ، ولما كانت هذه المقدمة أشبه بنشرة هامة فسأنقلها هنا كاملة :

« رغم أن الحاجة تصنع كثيراً من الشعراء ، ورغم أن بعض الأمور التى من قبيل

---

(١) المقصود بالغمز هنا هذه الجن والعفاريت وألوان السحر التى كانت تكثر فى مسرحيات شيكسبير ومنها على سبيل المثال ما جاء فى «قصة الشتاء» و « العاصفة » و « هاملت » و « ماكبث » .. الخ (د)

الفن والطبيعة لم تتحسن أحوالها كثيراً ،
إلا أن شاعرنا لم يحب المسرح
بقدر ما نراه يأخذ بعادات المسرح السيئة ،
أو يدخل السرور إلى نفوسكم إلى حد أنه هو نفسه
لا بد أن يكرهه من أجل ذلك : فهو
يخلق طفلا ، ثم يلفه فى قماط ، ثم يجعله ينمو
حتى يصير رجلا ، ثم يكبر
حتى يبلغ الستين . أو يستخدم ثلاثة سيوف صادئة
وبضع كلمات قصيرة
ليجعله يحارب من أجل النزاع الطويل بين يورك ولانكاستر
وفى النهاية يحول الجرح إلى ندبة :
وهو يرجو أن تسعد اليوم برؤية
مسرحية من النوع الذى ينبغى أن تكون عليه سائر المسرحيات ،
حيث لا تنقلك جوقة غناء إلى البحر
ولا تنهار عروش لتدخل السرور على نفوس الأولاد
ولا ترى صواريخ رشيقة لتدخل الخوف
فى نفوس النساء ، ولا تسمع طلقة
تحسبها رعداً ، ولا تدوى طبلة ثائرة
لتنبئك بأن العاصفة آتية ،
بل ترى أفعالا ولغة كتلك التى يستخدمها الرجال ،
وشخصيات كتلك التى تتخيلها الملهاة
عندما تقدم لنا صورة عن العصر

وعندما تعالج فى مرح حماقات البشر ، لا جرائمهم —
فنحن إذا فعلنا ذلك ، وأظهرنا ولعنا
بأخطائنا الشائعة . مع علمنا بأنها شر ،
وأنا أعنى بتلك الأخطاء ، الأخطاء التى نقرها جميعاً ،
والتى نضحك منها ، لأنها لا تستحق أقل من ذلك :
إنك إذا فعلت هذا . كان هناك بقية من أمل
فى أن تحب الناس — أنت يا من طالما أعليت من قيمة الأمساخ والمولات .

فابن جونسون يشكو من أن المسرح غير واقعى ومن أنه مسرح مثير للعواطف سواء فى عدته أو فى شخصياته ذاتها . وهو يدعى من جهة أخرى بأنه يعلم المتفرجين حين يبتعد بهم عن الأوهام ويقترب بهم من الحقيقة : وحين ينأى بهم عن المولات والأمساح ويقترب بهم إلى الإنسان .

وقد سبق أن قلت إن هذا المذهب الواقعى يقوم على المغالطة : ذلك أنه يذهب إلى أن المادة التى تتكون منها القصة هى الشخصيات والأحداث الحقيقية ، وهذا زعم لا يمكن أن يكون ، ولا يمكن إلا أن يهدم نفسه إذا ما حاول أن يكون كذلك ومن حسن الحظ أن بن جونسون نفسه لم يحاول أن يكون واقعياً تماماً فى مسرحياته ذاتها . غير أن ثمة بعض القيمة فى إصراره على الواقعية « النفسية » . فمن المهم حقا أن تتصرف شخصيات الملهاة كما يتصرف الناس مع بعضهم البعض . والواقع أن كلا من تيتانيا وكاليبان يسلك هذا السلوك على الرغم من أن الشخصية الأولى حورية والشخصية الثانية هولة بشعة غير أن الأثر الرئيسى لهذا الجانب من دعاية بن جونسون يتصل بالفصل السابق أكثر مما يتصل بهذا الفصل ، فقد أدى ذلك إلى حد كبير إلى اختفاء الشعر من المسرح الإنجليزى : وبخاصة الملهاة الشعرية الراقية التى برع فيها شيكسبير . وأسلوب بن جونسون الخاص (كأسلوب دوردزوورث) أفضل فى أكثر الأحيان من « اللغة التى يستخدمها الناس

بالفعل. »(١) لكنها على الرغم من كونها لغة رصينة ، ودمثة ، ومسلية جداً فى أكثر الأحيان ، إلا أنها ليست رقيقة ولا واضحة . وهذا شىء يؤسف له ، لأن بن جونسون كان شاعراً وكان بوسعه أن يكتب أسلوباً رقيقاً . ومع ذلك فيجب أن نقر بأن الواقعية كانت لا بد أن تدرك المسرح الإنجليزى إن عاجلا أو آجلا ، سواء كان بن جونسون قد نادى بها أو لم يناد . فقد كانت جزءاً من الاتجاه المادى الأوسع نطاقاً والذى لم نحرر أنفسنا منه بعد . فأهمية بن جونسون إذن لا تنحصر فى هذا النطاق .

وإنما أهميته فى أنه طبق على الملهاة النظرية النفسية للأمزجة (٢) (أو الأنماط البشرية). وليس بن جونسون هو الذى اخترع كلمة « الأمزجة أو النماذج البشرية » أو الفكرة السائدة عنها . فرجع ذلك نظرية الطب فى العصور الوسطى . وعندما ظهر علم النفس الشعبى فى أواخر القرن السادس عشر كانت كلمة أمزجة أو نماذج هذه قد أصبحت من الكلمات التى « يرطن » بها الجميع كما حدث بالنسبة لكلمة « العقدة النفسية » فى مستهل القرن العشرين . فكما أن الجهلة كانوا منذ بضع سنوات يفسرون كل نوع من السلوك على أنه « عقدة نفسية » حتى يبدو حديثهم ذا وقع خاص ، فإنهم بالمثل كانوا يستخدمون كلمة « أمزجة » بمعنى أنها مثار التفكه فى عصر بن جونسون . وقد بدأ بن جونسون بالسخرية من هذه العادة على أنها إحدى حماقات العصر: وقد عرفها فى ملهاته « كل إنسان ومزاجه » بأنها « مخلوق غريب مهذب ، رباه التصنع وسط الشهامة التى يتميز بها هذا العصر ، وغذته الحماقة » ولكنه سرعان ما وجد أنه اكتشف نبعاً ثميناً بالنسبة للملهاة . وفى مقدمة مسرحيته

---

(١) انظر : Wordsworth : Preface to Lyrical World's Ballads, English Critical Essays, Nineteenth Century, "World's Classics" p. 4.

(٢) كانوا يقصدون بها معناها القديم ، وبالأخرى : الأخلاط الأربعة ـ وسيشير جونسون الى هذا فى ذلك الحديث ـ والأخلاط الأربعة هى الدم والبلغم والصفراء والسوداء وكانوا يقولون ان هذه الأخلاط هى التى تتحكم فى الأمزجة من فرح ومرح وترح ٠٠ الخ ٠

التالية « كل إنسان فى غير مزاجه » نجده يعالج الكلمة لا على أنها مجرد تفاخر فى الحديث ، وإنما على أنها اسم لشىء حقيقى متأصل فى الشخصية :

« نحن نعرف « الأمزجة أو الأخلاط » كما يلى :
إن لما صفة الهواء والماء
وتحمل فى طياتها خواص
الرطوبة والسيولة : ومثال ذلك
أنك عندما تسكب ماء على الأرض فإنه يبللها ويسيل فوقها .
كذلك الهواء عندما يدفع بالقوة فى بوق أو نفير .
سرعان ما يخرج ويخلف وراءه
نوعاً من الندى . ومن هذا نستخلص
أن كل ما له صفتى السيولة والرطوبة
كقوة ينقصها تمالك نفسها
فهو خليط أو سائل . كذلك فى كل جسم بشرى
توجد الصفراء ، والسوداء ، والنخامة ، والدم .
وبحكم أنها تتدفق باستمرار
فى أحد الأجزاء ، وأنها ليست يابسة ،
فتسمى « أخلاطاً »
ونستطيع عند هذا الحد أن نستعير هذا التشبيه
لنطبقه على المزاج بصفة عامة :
فعندما تتملك صفة معينة
شخصاً إلى حد أنها تجذب
كل عواطفه ، وروحه ، وقدراته
عند نقطة تلتقى فيها جميعاً ، ثم تجرى كلها فى اتجاه واحد ».

فإن هذا يدعى بحق « مزاجاً »

اما أن يتوج غراب أسود مخادع رأسه بريشة غريبة الشكل ،

أو بشريطة قبعة ، أو قنزعة من الريش على رقبته ،

أو بشريط من رباط الحذاء ، أو عقدة

على رباط ساقه المصنوع فى فرنسا — ليحدث مزاجاً

فإن ذلك يبعث على أشد السخرية . »

وهذه الفكرة تشبه فكرة « العاطفة الغالبة » فى فلسفة أوائل القرن الثامن عشر ، رغم أن پوب(١) مثلا فى بحثه « مقال عن الإنسان » يدعى فى شيء من السذاجة أن كل شخص تحركه عاطفة معينة تفسد خلقه . أما بن جونسون فإنه لا يفترض مثل هذا الفرض : فشخصياته « الفكاهية » شخصيات غريبة الأطوار إلى حد أنها تبعد عن صفات البشر . وهذا يشبه إلى حد بعيد ما نقصده بالحصر أو تسلط الأفكار على العقل .

ولا يهم كثيراً إذا كان بن جونسون قد تحول إلى هذه الفكرة على أنها نظرية علمية عن الشخصية . فالمهم هو أنه أدرك قيمتها بالنسبة الملهاة . وجعلها جزءاً من فنه المسرحي . ذلك أن هذه « الوصفة » البالغة البساطة ، كما يمكن أن نسميها : وهو أنك إذا قست مجموعة من الانحرافات البشرية إلى بعضها البعض فانك تحصل على ملهاة — إنما تكشف عما تحاول الملهاة أن تفعله دائماً وما فعلته عندما بذلت أقصى جهدها (فى ملهاة « الضفادع لأرستوفانز ، و « قصص كانتربرى » لتشوسر ، و « حلم ليلة فى منتصف الليل » لشيكسبير) . كذلك فان هذه الوصفة حددت أحد جوانب الملهاة (وهو تصوير الشخصيات) الذى سارت عليه من بعد . والذى اتبعه

---

(١) الكسندر پوب Alexander Pope (١٦٨٨-١٧٤٤) .

وسار عليه كونجريف وفيلدنج وستيرن وجولد سميث وجين أوستن وميردث وبرنارد شو . وقد دخلت تاريخ الأدب المسرحى تفرقة لا تخلو من الغموض بين ملهاة الأنماط والملهاة السلوكية . فالاعتقاد السائد أن الملهاة السلوكية بدأت فى انجلترا بمسرحيات عودة الملكية ، أى فى عصر بدأ فيه شغف الإنجليز المثقفين بعلوم ما وراء الطبيعة والأحلاق يفتر وبدأ علم النفس يحتل مكانة هذه العلوم . غير أن تطور الأنماط الأدبية لم يتم وفق هذا الترتيب التاريخى . فمن الواضح أن الكاتب المسرحى فلتشر[1] الأقدم عهداً بكثير ينتمى إلى هذه الفئة أكثر مما ينتمى إليها كونجريف أو ويتشرلى . كذلك فان فيلدنج الذى جاء بعد هؤلاء أيضاً كان يعطينا ملاه ، أنماط فى رواياته . كما فعل جولد سميث شيئاً من هذا القبيل فى مسرحياته . واللفظ « سلوك » فى حد ذاته لفظ مضلل بعض الشىء ، وسبب ذلك أنه خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يكن هذا اللفظ يشمل تقاليد السلوك الظاهرية فحسب ، وإنما كان يشمل أيضاً الشخصية كما تتضح من خلال السلوك . وإذا كان يوجد أى فارق بين النوعين فهو أن الكاتب المسرحى فى الملهاة السلوكية يهتم بالسلوك الظاهرى أكثر مما يهتم بالشخصية التى تكمن وراء هذا السلوك ، ويضع قواعده وفقاً للتقاليد أكثر مما يضعها وفقاً لعلم النفس أو الأخلاق ، وعلى ذلك تكون ملاهيه أضيق أفقاً فى مغزاها — إذ تعالج مستويات فريق من الناس يعيشون فى زمان ومكان معينين أكثر مما تعالج مبادىء علمية أو فلسفية ثابتة معروفة فى كل زمان ومكان . ولذلك فان الملهاة السلوكية عندما تبلغ الذروة من الإتقان والأهمية والتشويق تتحول إلى ملهاة أنماط .

وفهم بن جونسون لطبيعة تصوير الشخصيات فى الملهاة له أيضاً أهميته فى تاريخ النقد الأدبى . فقد مكنه من أن يرتفع بالملهاة إلى مستوى العمل الفنى الجدى وجعلها فى مرتبة لا تقل عن المأساة ، وإن اختلفت عنها تماماً فى طبيعتها وهدفها . فاذا كانت المأساة حصناً يحمى احترام الإنسان لذاته من ضغط الظروف المحيطة به ،

---

(١) جون فليتشر John Fletcher (١٥٧٩–١٦٢٥) .

فإن الملهاة هي سلاح الإنسان كمخلوق اجتماعي ضـــد روح الانهزام والاستكانة والفوضى . وهذه هي أهمية ملهاة الأنماط .

وكثيراً ما يقال إن ملهاة الأنماط تخلو بطبيعتها من الخيال : وأنها تقسم الناس إلى أنماط وتخترع أحاديث وأفعالا تلائمهم ، ولـكنها لا تبعث فيهم الحياة أبداً — أعني أنها لا تصورهم على أنهم مخلوقات بشرية مكتملة . وهذا الاتهام لا يخلو من الصحة . ويبدو أن بن جونسون كان يعد الأدب علماً وصفياً . فشخصياته لا تبعث فينا في كثير من الأحيان تلك الدهشة أو المفاجأة التي يثيرها فينا الأحياء ، والتي تثيرها فينا أيضاً أغلب شخصيات شيكسبير الفكاهية العظيمة — مثل بطم وتتشستون وبندك . ويجب أن نفرق بين هذه الدهشة أو المفاجأة وبين المفاجأة المحـكمة التي ترسم في عناية والتي تقحم على القارىء عادة في الفصل الأخير ، كما في «إيكوني» ابن جونسون أو « توم جونز » لفيلدنج : فهذه مفاجآت مفتعلة تماماً ، ولا تعطينا من المتعة أكثر من متعة مشاهدة عرض لمهارة المؤلف وبراعته وقد لاقت «إيكوني» إعجاباً كثيراً كنموذج لفن التأليف المسرحي، كما اختصها درايدن بنصيب وافٍ من الثناء . ولـكن على الرغم من أنها تلاقي نجاحاً على المسرح ، إلا أنها لا تسترعي الأنظار بأنماطها ، كما أن شخصياتها ليست شخصيات شيقة . غير أن ملهاة الأنماط لا تستبعد الخيال ، وقد كان خيال جونسون — على تبلده — قويا كالمدفع الثقيل عندما كان يترك له العنان . وقد فعل هذا في (فولبوني) التي نعتقد أنها خرجت في صورتها الـكاملة من ذهن بن جونسون . ولم يتصنع حبكتها في إتقان كما حدث في (ايكوني) وتتميز ملهاة (فولبوني) بخلوها من الأنماط المتعددة واقتصارها على نمط واحد — هو الطمع . ولاشك في أن جونسون كان يهدف في قرارة نفسه إلى أن يصنف في مسرحية واحدة بقدر المستطاع تلك الأنواع الرئيسية للبخل : تلك الرذيلة التي اعتبرها رجال الأخلاق في عهد الملك جيمس الأول[1] أسوأ شر

(١) في أول القرن السابع عشر .

يتميز به العصر . وليست الشخصيات الثانوية أكثر من أنماط مسرحية — فهى غالبا مجرد أمثلة على الفساد الذى ينجم عن الطمع . وقد قدمت عن عمد وكأنها عرائس أو دمى . غير أن هذا تصرف مناسب ولا غبار عليه ، فذلك هو عملها : لا وفقاً لعقدة الرواية فحسب حيث يحركها موسكا وفولبونى وكأنها دمى أمسكا بخيوطها ، بل نعمم فنقول كأنما سلبها الطمع جميع شعورها هذا وإحساسها . غير أن البطل يدهشنا حقا بخياله كما تفعل شخصيات شيكسبير ، لا بسخريته من نفسه إزاء سيليا تلك الفاضلة التى لا تثير رغبة فى نفس أحد فحسب ، وإنما أيضا بمسلكه فى نهاية المسرحية . فهو أعظم شراً من الآخرين ، ولكنه أقربهم إلى الطبيعة البشرية ، لأن رذيلته لم تفقده حيويته . فطمعه لا يهدف إلى المال بقدر مايهدف إلى الإثارة . وهو يهتم باللعبة التى يلعبها أكثر مما يهتم بالمكسب الذى سيجنيه . فعندما تخدعه موسكا ، يفضل أن يفقد ماله ويذهب إلى السجن على أن يدع محتالا زكيا عاديا كان تابعاً له ، يبتز ماله . ولكن المسرحية ليست مأساة ، ولا شبه مأساة مضطربة . إنها انتصار لما سماه بن جونسون «الفن» . ونلاحظ أن آخر حديث يلقيه فولبونى يجعل نغمة المسرحية متناسقة حتى النهاية . وهذه لباقة فى الفكاهة تقابل براعة شيكسبير حين يجعلنا نشارك شخصياته مشاعرها . ونحن لا نشارك فولبونى مشاعره . كما أنه ليس فى حاجة إليها .

غير أن فولبونى وايكونى ليسا من الشخصيات التى تمثل بن جونسون. وربما كانت ملهاة « كل إنسان ومزاجه» أشهر مسرحياته ، ولعل السبب فى هذا على ما أعتقد هو عنوانها : ولكنها ليست ملهاة ناضجة ولا شيقة إذا قورنت بغيرها . أما المسرحيات التى تميز عبقريته المسرحية أكثر من غيرها فهى « السيمياوى » و « سوق بارثولوميو » . وموضوع كل من المسرحيتين بسيط للغاية . ففى « السيمياوى »[١] نجد ثلاثة من المحتالين (فيس وستل ودول كومن) ينشئون مؤسسة للاحتيال يحصلون منها على ثروة من أموال عدد من الحمقى البله ، إلى أن يخدع

(١) نسبة الى سيمياء hAlcemy وهى الكيمياء القديمة الخرافية .

فيس زميليه فتنتهى بذلك المسرحية . وفى « سوق بارثولوميو » نجد عـدداً من المواطنين الحمقى المغرورين يقعون فى أيدى قوم من المحتالين الأذكياء فى السوق ، ويقاسون عدة متاعب نتيجة ذلك الضعف العقلى الذى جبلوا عليه . عالم الدهماء هذا من أهل لندن يناسب بن جونسون تمام المناسبة . وهو يصنع منه عالماً قد لا يكون متوازناً ولا شاملا مثلا عالم شيكسبير ، ولكنه عالم فريد فى نوعه . فلا يوجد كاتب مسرحى آخر استطاع أن يجمع بمثل هذه السهولة بين غزارة عصر اليزابث وخصبه وبين رجاحة العقل التى كانت محببة إلى القرن الثامن عشر . فمسرحية « سوق بارثولوميو » تتميز بتنوع الشخصيات التى يصورها بن جورنسون فى سهولة وبراعة . تكاد تصادفنا لحظة كئيبة من أول المسرحية حتى آخرها . كما لا توجد مسرحية إنجليزية تعادلها فى تناسق مادتها ونقائها . ومسرحية «السيميائى» لا تعادلها كذلك ، ولكنها تحتوى على شخصية سير إبيكورمامون التى تعد أعظم شخصيات بن جونسون بعد ثوليبونى . وحديثه الطويل عندما يسرح به الفكر فى المباهج التى سوف تجلبها له السيمياء يبين لنا إلى أى مدى يستطيع خيال بن جونسون أن ينطلق وهو يعتمد على فكاهة عادية تماما . وهذا الحديث أطول من أن نقتبسه بأكمله : ولكننا نورد منه القتطفات[1] التالية :

« إننى أعتزم » .
أن أتخذ قائمة من الزوجات والمحظيات .
تعادل قائمة سليمان الحكيم هذا الرجل الذى كان صلب المراس .
مثلى : وسوف أصنع لنفسى ظهراً .
من حجر الفلاسفة ، يكون فى صلابة .
هرقل ، حتى أواجه خمسين فى كل ليلة . . .
وسوف تكون جميع مضاجعى منفوخة لا محشوة .
فان الريش أصلب من أن يحتمل . وسوف تمتلىء حجرتى البيضية الشكل .

(٢) من الفصل الثانى .

بصورة كتلك التى أخذها « تيبير يوسى » .
من «إليفانتيس» ، والتى قلدها ، « آرتين» المتبلد الحس .
فى فتور . وسوف تكون المرايا عندى .
ذات زوايا أكثر مراوغة بحيث تشتت الصور .
وتضاعفها عندما أمشى .
عاريا بين الجنيات . وسوف يكون الضباب .
عطرا تعبق بة أرجاء الغرفة .
حتى ننسى أنفسنا فيه . أما الحمامات فستكون كالحفر .
التى نسقط فيها ، ثم نخرج منها
لتنقلب بين الورود والأزهار . . . .
أما تلك الفئة القليلة الذين يجعلون من أنفسهم طلائق للتوليد .
فى القصر وفى المدينة ، يخيبون أملى .
النساء اللائى يعرفن بسذاجتهن البالغة —
فسوف أجعل منهم أغوات .
يحمل كل واحد منهم مروحة مصنوعة من عشر ريشات من ريش النعام .
ليجلب لى الهواء .
ولسوف تتوفر لنا الشجاعة مادمنا حصلنا الآن على الدواء .
سوف يقدم لى اللحم فى أصداف من الهند .
وأطباق من العقيق المرصع بالذهب .
والزمرد والياقوت .
وسوف يأكل خادمى الديوك البرية وأسماك الصمون (حوت سليمان) الطازجة .
وطيور التريفوس والبقوريق[1] والأسماك : أما أنا فسوف تقدم لى .

---

(١) أنواع من الطيور .

ظهور سمك البورى بدلا من السلاطة .
وعش الغراب ، وحلمة ثدى منتفخ .
أخذت حديثا من خنزير سمين .
وطهيت بصلصة لذيذة حريفة ،
أقول من أجلها للطاهى : إليك هذا الذهب
وانطلق ، فقد جعلتك فارسا .. »

ولعل فى هذا ما يكفى . فإن بن جونسون لم يكن يعرف متى يتوقف ، مثله فى ذلك مثل تشوسر . إنها فكاهة تجعلنا نحرص على ألا يفوتنا أى شىء مما فى صورة سير إبيكور من متعة .

وقد تحررت هاتان المسرحيتان من عيب بن جونسون الشنيع ، ألا وهو الوعظ . إذ أنهما لاتهدفان إلى التعليم والتهذيب بطريقة مباشرة . فقد قنع بن جونسون أخيراً بالتلهى بحماقات الإنسان . فليس الإنسان الفاضل هو الذى يوفق فى ذلك ، بل الإنسان الماهر الزاخر الموارد الواسع الحيلة . والمسرحيتان ليستا — كما يظن أحياناً — ملهاتى تهكم أو هجاء فى الأفاكين والمحتالين ، وإنما هما دراسة فى حماقة ضحاياهم . وهذه الدراسة ليست ملهاة أفضل فحسب ، وإنما هى أيضا ملهاة أخلاقية أفضل من « العدالة الشاعرية »[١]. كما أنها توحى بمبدأ هام من مبادىء رسم الشخصية الفكاهية : ذلك المبدأ الذى يقول بأن الشخصية فى الملهاة لاتعتمد على الخير أو الشر بقدر ما تعتمد على الكفاية أو عدم الكفاية . من شجاعة أو جبن ، وذكاء أو غباء وإدراك سليم أو حماقة . وليس معنى هذا أن بطل الملهاة لا يمكن أن يكون فاضلا ، ولكن معناه أنه بطل فكاهى لا بسبب

---

(١) Poetic justice وهى ختام الرواية بموت الشهيد وانتصار الشخصية الخيرة .

الفضيلة وإنما بسبب إدراكه السليم. وهذا المبدأ يعتوره شيء من الغموض ، وذلك منذ كانت الملهاة هي الصنو الطبيعي للمسرحية الأخلاقية . غير أن خير ملهاة هي تلك التي تترك المتفرج يستخلص مغزاها بنفسه . وأهم نقط الضعف في الملاهي العاطفية الأخيرة أنها لاتراعي هذه القاعدة .

إن بن جونسون يصور شخصياته الفكاهية كأفراد في مجموعة ، أما فولبوني فيشذ عن هذه القاعدة . وحتى سير إبيكور المتفاضح ليس سوى هدف لخدعة فيسي، وستل وهذه هي طبيعة ملهاة الأنماط . ولا يوجد بطل في رحلة كانتربري لتشوسر . كذلك لا يوجد بطل في « ترويلس وكريسيدا » — فالشخصيات الرئيسية الثلاث متساوية في أهميتها في المسرحية . والواقع أن من أهداف الملهاة الرئيسية إبراز العناصر التي لا تقوم بدور البطولة في الحياة . وهذا يؤثر بطبيعة الحال على النموذج الذي يلائمها ، وبخاصة فيما يتصل بتصوير الشخصيات وعقدة المسرحية .

وأشهر كتاب ملهاة الأنماط المتأخرين هو جولد سميث . وقد دفعته كراهيته لنوع معين من القصص بدا له سقيماً وموحياً للسخرية ، إلى أن يكتب أحسن عمل أنتجه ، شأنه في هذا شأن فيلدنج . فهو يشكو في مقدمة « الرجل الخجول» من « الرقة » التي أصبحت طابع المسرح ويقول إنه يريد أن يعود إلى (الطبيعة والفكاهة اللتين كانتا أساس الملهاة في القرن الماضي) . وهكذا كانت مسرحياته هجوماً واضحاً على الملهاة العاطفية . على أن جولد سميث لا يعترض على العاطفة ، وإنما هو يعترض على العاطفة الكاذبة . وقد كان هو نفسه صاحب قلب رقيق حقا — رقيق للغاية ، فلم يكن في حاجة إلى مواقف مسرحية لتبعث الدموع في مآقيه . ولكن قلبه إذا كان رقيقاً ، فقد كان عقله حاذقاً . فمسرحيته (الرجل الخجول) دراسة لنوع معين من الأنانية . من الرغبة في الشهرة وعدم الرغبة في الإساءة ، مما يؤدي في النهاية إلى فقدان الشخصية تماما وعدم القدرة على تأكيد الذات أو عمل أي شيء إيجابي ،

فيصبح المرء عديم النفع لنفسه وللآخرين على السواء . أما مسرحيته (تمسكنت فتمكنت) فليست جادة إلى هذا الحد . ولكنها أيضاً تقوم على نمط — هو ذلك النوع من الجبن الممزوج بالغرور الذى يجعل الرجل يغازل فتيات الحانات بينما يفر من النساء اللائى فى مستواه الإجتماعى .

ويعد جولد سميث من أعظم كتاب المسرح الإنجليز تقريباً . ومن الغريب أنه لم يكتب سوى مسرحيتين ، تفسد إحداها نهاية ضعيفة غير مقنعة . وموضوع (الرجل الخجول) رائع لم يطرقه على ما أعلم كاتب انجليزى من قبل . فالشاب هنيوود يحب الآنسة رتشلاند وهى تحبه . ولكنه لايجرؤ على مغازلتها بسبب حيائه الكاذب الذى يجعله لاينى يفكر فى نفسه بدلا من أن يفكر فيها . بل إن جولد سميث يجعل هنيوود يحث الرجال الآخرين على مغازلة عشيقته المتأبية . وقد يبدو هذا غير طبيعى وبعيداً عن الواقع ، ولكنه صحيح بالنسبة للطبيعة البشرية . ومهما يكن من شىء ، فإن جولد سميث على أى حال لم يجد فى نفسه الشجاعة لأن يمضى بالموقف حتى نهايتـه المنطقية . ولو أنه كان مثل موليير لأنزل بهنيوود العقاب الوحيد الذى يستحقه . ولو فرضنا أن هنيوود لم يكن مليا فلم يكن من واجب الآنسة رتشلاند أن ترفضه ، فإن من القواعد المعروفة فى الملهاة أن أولئك الذين لايساعدون أنفسهم قد لايجدون عوناً من الكاتب المسرحى . وقد كان فى استطاعة جولد سميث أن يحدث إصلاحا حقيقياً فى شخصية هنيوود . بان يجعله يستجمع كل قواه ويظهر قليلا من الدهاء والقسوة حتى يحصل على المرأة التى يحبها ، وأن يظهر شيئا من دماثة الخلق الحقة حتى يفهم ويستجيب إلى حبها له . غير أن جولد سميث لايفعل هذا ولا ذاك . فإنه لم يستطع أن يرى من خلال هذه الدماثة الكاذبة تماما . ولا شك فى أنه كان يصور نفسه فى شخصية هذا البطل .

ومن الراجح أن الكتاب المرضى هم فقط الذين يستطيعون أن يصوروا أخطاءهم الجسيمة على المسرح مع اقتناعهم بها كل الاقتناع . إن جولد سميث يريدنا أن

نشعر بانه مهما يكن من شيء فإن هنيوود لطيف حقاً إلى حـد ما . وهذا يهدم فـكرة المسرحية بأ كلها ، الفـكرة التى مؤداها أن هنيوود كاذب ومتصنع .

أما مسرحيته الأخرى (تمسكنت فتمكنت) فسرحية جد ناجحة وهو يعالج فيها الموضوع بطريقة خفيفة ، ويبلغ تسامحه ودعابته إلى الحد الذى ينسينا ذلك النمط الممل الذى ينتمى إليه مارلو. فهو يبين المغزى دون أن يثير سخطاً ولا غضباً ، ويشفى العلة دون أن يتعالم بإظهار خطورتها .

وعلى الرغم من أننى سبق أن قلت : إن من طبيعة ملهـاة الأنماط أن تـكون شخصياتها وحدات فردية فى مجموعة ، إلا أن اهتمامنا قد يكون مركزا على شخصية واحدة ، كما فى مسرحيتى (الرجل الخجول) و (فولبونى). على أن هذا ليس شائعاً فى المسرحيات بقدر ما هو شائع فى القصص الطويلة حيث تتساح للـكاتب فرصة أ كبر يتصرف فيها ، وباعث أوفى لأن يجعل الشخصيات الثانوية تابعـة للشخصيات الأ كثر أهميـــة . ولـكن حتى القصة الطويلة ، لا يكون الاهتمام دائماً مركزاً على شخصية واحدة . وهو ليس كذلك فى رواية (ترسترام شاندى) . وعلى الرغم من أن توم جونز يعتبر بطلا بكل تأ كيد ، فإن مغزى قصة فيلدنج يكمن فى التناقض بين توم وبليفيل ا كثر مما يكمن فى توم كدراسة لشخصية مستقلة أما فى روايات جين أوستن فتوجد دائما شخصية رئيسية ، كما أن بطلاتها جديرات باهتمام خاص .

وأنجح هؤلاء البطلات هن كاترين مورلاند واليزابيث بنيت وإيما وودهاوس وآن إليوت . وهن جميعاً مختلفات عن بقية الشخصيات لسببين : لأننا نرى القصة بأ كملها من خلال أعينهن ، ولأنهن جميعاً يتعلقن بشخصية واحدة ، على الرغم من العناوين الثنائية لبعض روايات جين أوستن. ومن الشخصيات البارزة أيضا دارسى ومستر نايتلى وكابتن وتورث ، ولـكننا لا نكاد نرى هذه الشخصيات إلا من الظاهر . وهذا هو السبب — كما سبق أن قلت — فى أننا نسيء الحـكم عن هذه الشخصيات

فى كثير من الأحيان . فالقارىء لا يتبين أنه يشارك البطلة وجهة نظرها المنحرفة بعض الشىء ، شأنه فى هذا شأن قارىء القصة البوليسية الذى يستنتج حلا خاطئا . وأبرز مثال على ذلك هو دارس .

والقاعدة العامة التى تقوم عليها بطلة جين أوستن هى أن لها عقلا يتعلم من الخبرة . وهذا بالطبع صحيح بوجه خاص بالقياس إلى كاترين . غير أنه صحيح أيضا بالقياس إلى اليزابيث وإلى إما وآن . وحتى آن التى ندمت على خطئها قبل أن تبدأ القصة ، كان عليهـا أن تتغلب على الحياء الذى أدى إلى هذا الخطأ : ذلك الخجل المؤلم فى طبيعة ذكيـة لا تخلو من الصلف والغرور . ونحن نتبين نمو شخصية هؤلاء البطلات بصفة خاصة بواسطة تلك الملهاة (الداخلية) أو (الباطنية) التى أوردت مثالا عليها فى صفحتى 32 & 31 والتى تفوقت فيها جين أوستن. وفى الفصل الثالث الذى تحدثت فيـه عن موضوع الملهاة ، قلت إن هدف الكاتب الفكاهى الرئيسى طالما كان التمييز بين الناحية الطبيعية والناحية الشاذة فى سلوك الإنسان ، فإنه يترتب على ذلك أن تـكون معظم الشخصيات التى يصورها شاذة بالضرورة ، ولـكن (شذوذ الشخصيات الفكاهية ليس شذوذا مطلقا ، فيجب أن نشعر بأنها قادرة على أن تسلك سلوكا سويا لو أرادت) . وعنـد ما تقوى فى الشخصية الرغبة فى السلوك السوى تصبح الملهاة الداخلية ممكنة . ومن الخصائص التى تتميز بها جميع بطلات جين أوستن توفر هذه الرغبة لديهن . ومن الواضح أنه إذا كان للملهاة أن تعالج الأكفاء من الناس وغير الصالحين منهم على السواء ، فإنه يجب عليها أن تحتوى على فئة ممتازة من الشخصيات التى لديها القدرة على أن تنقد نفسها نقداً مثمرا . وأهم الفضائل التى تعالجها الملهـاة هى الشجاعة والأمانة والنزاهة .

وهذه الفضائل هى أيضاً من الخصائص التى يتسم بها أبطال جين أوستن . ولكن بما أنها تصورهم غالبا وهم فى مواقف تمثيلية كما يبدون فى نظر اليزابيث او إما أو آن — فإنه يتحتم أن يكون لهذه البطلات إحساس مرهف . فهن فتيات

قويات الملاحظة . ولـكن ليس معنى هذا أن بنود أحكامهن صائبة . بل على العكس فهى فى الغالب أحكام خاطئة وإن كانت قاطعة . مثال ذلك أن إما تحكم على مسز إلتون حكما صائباً ، ولـكنها فى أكثر الأحيان تخطىء فى حكمها على كل شخصيات الرواية فيما عدا نفسها . وهـذا يجعلها شخصية رائعة الملهاة . شخصية ذكية ، صادقة ، مرحة ، ولـكنها تميل إلى الغرور وأبعد ما يكون عن الحـكمة .

فالملهاة تصور إذن الجانب الإجتماعى من الشخصية . وأغلب الملاهى الإنجليزية التى تراعى تقاليد صارمة فيما يتصل بالشخصيات هى ملاهى فترة عودة الملـكية بانجلترا . فهناك مقياسان رئيسيان للحكم على الشخصيات فى هذه المسرحيات . الأول هو التمييز الواضح الصارم دائما بين الشخصية المتباهية المتحذلقة و (الشخصية الذكية صاحبة النكـتة) .

وقد كان هذا هو أهم مقياس للشخصية المذكرة فى تلك الطبقة وفى ذلك العصر ، ولـكن العادات والتقاليد تغيرت كـثيراً منذ عام ١٧٠٠ ، ولم يعد التمييز واضحاً الآن كما كان فى ذلك الوقت . فقد وصف ميرابيل بأنه متحذلق ! والفرق بين النمطين هو أن المتحذلق يقيم حياته كلها على اصطناع آخر الأساليب فى السلوك والملابس ، بينما يراعى صاحب النـكتة التقاليد طالما كانت توافقه ، ولـكنه يسترشد فيها بخبرة وتفـكير . فالحيـاة عند المتحذلق فى مرتبة الشعائر والطقوس ، أما عند صاحب النـكتة فخليط من اللهو والجد .

أما المقياس المهم الآخر للحـكم على الشخصيات فهو التمييز بين الطبيعة الخيرة والطبيعة الشريرة : وهذا التمييز هام بالقياس إلى النساء على السواء . فهو الذى يجعل من ميلامانت (التى يعتبر خبثها ذاته ذا طبيعة خيرة) ومسز ماروود (التى يحرك الحقد جميع تصرفاتها) عالمين مختلفين تمام الاختلاف . وكذلك بالنسبة إلى فينول ميرابيل — ويتضح هذا تماما من المشهد الذى أوردناه فى صفحة ٩٦ .

وهـذان المقياسان للسلوك ينطبقـان تقريبا على جميع القيم الخـاصة بشخصيات الملهاة .

قد يكون من الأفضل أن نغض الطرف عن استعمال لفظة « عقدة » ، وان نستخدم بدلا منها كلمة « بناء » أو « تصميم » (وهو ما تعنيه فى الواقع عقدة الرواية) ، ثم كلمة « قصة » (وهو شىء آخر مختلف عن العقدة أو البناء تماما). فعندما يتحدث الناس عن عقدة الرواية فإنهم يقصدون عادة سلسلة منطقية من الأحداث الهامة ، كهذه الأحداث التى تبدأ منذ عودة أوديب إلى وطنه حتى موت زوجته وإصابته بالعمى ، أو منذ انتصارات ماكبث العسكرية حتى اغتياله لدنكن ثم موته هو فى النهاية . فهذه هى الفكرة التى تراود اذهان النقاد فتجعلهم يعيبون عدداً كبيرا من ملاهينا : فعقد شيكسبير الفكاهية فى نظرهم غير معتنى بها ، وعقد جين أوستن تافهة ، وعقد كونجريف بعيدة الاحتمال ، وعقد ستيرن مستحيلة الوقوع . ولكن هذه الفكرة تقوم على مغالطة ومنطق خاطىء : ذلك أن عقدة الملهاة ينبغى — فى نظر هؤلاء النقاد . أن تكون من نفس نوع عقدة المأساة . ولكنهم ينسون ان الهدف الذى ترمى إليه الملهاة ليس هو نفس الهدف الذى ترمى إليه المأساة . وهذا يبرر ، بل ويحتم وجود اختلاف فى بناء كل من النوعين .

إن من أعمق المبادىء التى وضعها أرسطو مبدأ « الاحتمال أو الضرورة » فى العمل الروائى . وهو لا يقصد بذلك أن الكاتب يجب أن يعطينا صورة لما حدث فى أكثر الأحيان وما يعد بالتالى محتمل الحدوث من الناحية الإحصائية المجردة ، ولكنه يقصد أنه يجب أن يصور « ما يمكن أن يحدث ... » . ومن سوء الحظ أنه لم يتم الجملة باستخدام «جواب الشرط» . ولكننا نستطيع أن نستخلص مما ورد فى مواضع أخرى من كتاب « فن الشعر» أن أرسطو يقصد «ما يمكن أن يحدث إذا فرضنا أن ما تقوم عليه القصة صحيح » ، أو « الشىء الصحيح الذى يحدث فى عالم يخلو من التناقض خلوا تاما » . وعندما تناول ارسطو المأساة أكد بنوع خاص ضرورة إمكان الحدوث فى تتابع الأحداث . وقد كان فى ذلك على حق تماما . فشعورنا بأن البطل مسير منذ بداية المسرحية يبرز لنا كيانه وأهميته ، ويضع بقية الشخصيات فى المرتبة الثانية ، وبالتالى يعطينا إحساساً بأهمية الفرد وبيئته الخاصة . فما لم يكن ثمة تتابع منطقى للسبب والنتيجة فى أحداث المسرحية من

بدايتها إلى نهايتها ، لضاع الجو المحزن أو المفجع وتلاشى . وإذا تدخلت صدفة أو أمر عارض فى إحدى حلقات هـذا التتابع ، فإن الجو المحزن يضطرب إلى حـد بعيد . ولـكن هذا ليس هو التأثير الذى تهدف الملهاة إلى إحداثه . ففى الملهاة يجب أن نشعر بأن الإنسان مخير وليس مسيرا ، بمعنى أنه إذا كان ثمة خطأ فى نفسه فإن علاجه يكون فى يديه . ولذلك فإن شيكسبيروجين أوستن وغيرهما كانوا على حق تماما فى عدم اتباعهم القواعد التى قال أرسطو (وكان فى قوله على حق تماما). ان كاتب المأساة يجب ان يتبعها . فلـكى تصور تفاعل الشخصية يجب أن تحررها من ضغط الظروف الواقع عليها : وبالتالى يجب أن تجعل قصتك إما قصة خيالية (كما كان يفعل شيكسبير) وإما قصة عادية (كما كانت تفعل جين أوستن) . بل إن الملهاة قد تفشل فى إحداث التأثير المطلوب لا لشيء إلا لأن الـكاتب جهد فى أن يجعل عقدة الرواية تتفق تماما مع قانون السبب والنتيجة او العلة والمعلول ، أو لأنه أصر اصراراً مطلقا على فـكرة القضاء والقدر ، وبخاصة فـكرة الجزاء أو العقاب . مسرحية « الأنانى[١] » مثال لهذا : فإذا كانت ثمة شخصية فى القصص مقدر لها منذ الفصل الأول أن ينهار طموحها وأن تجرد من احترامها لذاتها ، فإن هـذه الشخصية هى سير ويلوبى باترن . ذلك أن ميردث يسير به خطوة خطوة نحو مصيره المحتوم ، وهو يفعل هذا فى براعة فائقة وإدراك عجيب لمنطق الأحداث .

اما النموذج المطلوب فى الملهاة فن نوع آخر : إنه تجميع شخصيات لاسلسلة من الأحداث . ففى تناقض الشخصيـات وتوازنها فى الملهاة يتركز الاحتمال ويتجلى خيال الـكاتب وقدرته على الابتـكار . وأجمل عقـدة روائية فـكاهية معروفة هى عقدة « دون كيشوت[٢] » حيث يـكمن مغزى الرواية كله فى التناقض أوالتباين بين كيشوت (كيخوته) وسانـكو بانزا ، ثم فى تناقضين ثانويين داخل إطار هذا التناقض : الأولى بين سمو تفـكير كيشوت وحماقة مسلـكه ، والثانى بين أنانية سانـكو

---

(١) تاليف جورج ميريديث George Meredith (١٨٢٧ـ١٩٠٩) .

(٢) للروائى الاسبانى سرفانتز Cervantes (١٥٤٧ـ١٦١٦) .

الريفية الفجة وبين ولائه الأعمى لسيدة . ولا تقتصر قيمة « دون كيشوت » على احتوائها على شخصيتين من أشهر الشخصيات فى الأدب العالمى ، بل لقد أوشك سرفانتس أن يقسم الطبيعة البشرية كلها ممثلة فى هاتين الشخصيتين إلى قسمين بالدقة التى يستخدم بها الجراح مبضعه . ومع ذلك فلا قيمة له فى قصة «دون كيشوت» أن يكون للأحداث أى ارتباط بعضها البعض . بل لا قيمة لترتيب وقوعها . كما أنها جميعا أحداث تافهة وخيالية فى أغلب الأحيان . أما الذى يهم فهو أن الشخصيات تزداد وضوحا سواء فى علاقاتها بعضها البعض أو فى تمثيلها للطبيعة البشرية .

وأقرب منافس لقصة « دون كيشوت » فى الأدب الإنجليزى من حيث براعة التصميم هى قصة « ترسترام شاندى[1] » بشخصياتها الأربع ذات التوازن البديع ، وهذه الشخصيات هى : وولتر شاندى وتوبى شاندى ويوريك والاومياشى ترم إلا أنها ليس فيها شىء من عظمة التطور وبساطته وسعة أفقه مما نجده فى « دون كيشوت » . وهذا التوازن الجميل بين شخصيات «ترسترام شاندى» يشبه أمثاله فى خطط أحسن ملاهى شيكسبير الثلاث : «حلم ليلة فى منتصف الصيف» و « كما تهواه » و«العاصفة» ففى الملهاة الأولى نجد العشاق والجنيات والصناع ، وفى الملهاة الأخيرة نجد برسبيرو وايريل وكاليبان — وكلها شخصيات تمثل أوجه الحياة المهمة وتربطها بعضها البعض . ويتم هذا فى مسرح أكبر فى المسرحية الأولى وفى عمق أكثر فى المسرحية الأخيرة . أما فى مسرحية « كما تهواه» فإن التفرقة بين الأنماط أقل حدة ، ولكن التفاعل أقوى . فالدوق فردريك والدوق المنفى وجال وروزالند وتتشستون وأودرى — كل هذه الشخصيات تكون سلسلة كل حلقة منها تكشف عن الحلقة التى تسبقها . وتبدأ هذه السلسلة بالشخصية غير الطبيعية تماما وتنتهى بالشخصية التى لاتصنع فيها أبدا . وتكتمل عقدة الرواية بقول تتشستون المشهور[2] : « عذراء

---

(١) تاليف لورانس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣–١٧٦٨) .

(٢) المشهد الرابع من الفصل الخامس .

فقيرة ياسيدى ، ومخلوقة زميمة ولـكنها ملـكى» وهو قول ربما كان أحكم ماعلق به شاعر عظيم على الطبيعة البشرية .

أما المسرحيات التى جاءت بعد ذلك ، فأقربها إلى مسرحيات شيكسبير من حيث البناء مسرحية «سنة الحياة» . وفن كونجريف أشبه بفن شيكسبير رغم مابينهما من فروق سطحية . فقـد نبذ منذ البداية تماما مبدأى الاحتمال والواقعية كما فهمهما ابن جونسون ونادى بهما (بل قل وأمر بهما) . كما لم يـكن بـكترث بتفاصيل الموضوع الثانوية ، فكان يصوغها كلما تقدم فى المسرحية ثم يضيف مشهدا إلى آخر بقصد إحـداث التأثير المسرحى . وقد سبق أن أشرت فى غير هـذا المـكان إلى استخدامه للنجوى أو الحـديث الفردى والأحاديث الجانبية وإلى خياله فى تصوير الشخصيات . وقد تعمد فى مسرحية « المنافق » فقط أن يستخدم فناً أكثر صرامة يضبط به طريقته الـكتابية ، وقد كان هذا تدريبا أفاده فى فنه ، ولـكنه لما كان يقوم على فـكرة المسرحية الواقعية الدقيقة النقدية (أو غير النقدية) ، فإنه لم يـكن مناسباً له ولاناجحاً فيه أما فى مسرحية «سنة الحياة» فإن القصة — أو «الدسيسة» كما تسمى أحيانا — معقدة للغاية وغامضة ، كما أنها مستحيلة الوقوع بعض الشىء : فمن الصعب جدا أن نتتبع تلك المناورات التى تقع بين فينوول ومسز ماروود من جهة ، وبين ميرابيل وميلامانت من جهة أخرى ، والتى يستخدم فيهـا كل فريق بدوره ليدى وشـفورت كأداة لتحقيق أغراضه . فإذا نظرنا إلى هـذه الدسيسة على أنها عقدة الملهاة ، لحق لنا أن نشكو من أن كونجريف لم يـكن يعرف مهمته ككاتب مسرحى أما إذا نظرنا إلى الدسيسة على أنها مسألة مفروغ منها وركزنا اهتمامنا على تجميع الشخصيات — كما يجب أن نفعل دائما فى الملهاة — فإن الأمر يختلف اختلافا كبيرا . ويشرح كونجريف هدفه فى إهـداء مسرحيته فيقول : « إننى أرمى إلى تصوير بعض الشخصيات التى يجب أن تبدو مضحكة ، لا بسبب حماقة طبيعية (فهذا شىء غيرقابل للإصلاح وبالتالى لايصلح للمسرح) ولـكن بسبب ما تتصدقه من حضور البديهة قبل كل شىء . وحضور البديهة هذا لا يـكون مصطنعا أو متـكلفا فحسب ، بل زائفاً أيضاً . وموضوع مسرحيته المذكورة هو

التظاهر أو التصنع فى مداه الشامل وبأوسع مجاليه — من التظاهر بالشباب والجمال فى ليدى وشفورت المبتذلة الشمطاء والخيانة المتعمدة فى فينول ، إلى أقصى درجات التظاهر والتصنع فى ميلامانت بتظاهرها الساحر بالقسوة أو الاستقلال ذلك التظاهر الذى كان قد بدأ ينهار بالفعل فى أول المسرحية . ويرى كونجريف أن عكس التظاهر هو الطبيعة ، التى تشمل الطبيعة الخيرة . وهو يفرق فى حذق بالغ بين من تكون طبيعتهم الخيرة مجرد طلاء وأولئك الذين تكون طبيعتهم أساسا طبيعة شريرة وعفنة ، فاسدة . وكذلك بين هؤلاء الذين تشوه طبيعتهم معايب سطحية يسيرة ، وأولئك الذين تغلغل الغدر والغش فى طبائعهم حتى يقضى عليهم . وقد سبق أن تحدثت عن التناقض شيئاً فشيئاً بين كل من فينول ومسز مارووود وبين ميرابيل وميلامانت والذى لا ينفك يتناقص نجد هذا التناقض ذاته بصورة أقل بين تصنع سير ولفول وتوود الذى لا ينفك يزداد وبين تصنع أخيه المتحذلق الذى يزداد وضوحا .

والعقدة الفكاهية الجيدة دليل على وضوح نظرة المؤلف . وتدل مسرحية «سنة الحياة» على تطور عظيم فى تفكير كونجريف ذاته . فقد نبذ نهائيا التظاهر بالجفاء والتجرد من الشعور الذى بعد عيبا فى كثير من ملاهى عصر عودة الملكية ، وبدرجة أقل فى مسرحياته الأولى . ولم يعد أيضا يبدى هذا الاهتمام الزائد باظهار الحذق والمهارة : ولكن ليس معنى هذا إطلاقا أن معين ألمعيته قد نضب . فهو يورد المغزى الأدبى فى براعة فنية ودون اى تفاخر او مباهاة . ثم هو لم ينس معاييره فى فورة الشعور الخير الساذج كما يفعل الكتاب الأقل شأنا عندما يبدون الوقار والجد . إنه لا يرحم فينول ، ولا مسز ماوود المسكينة نفسها ، ولا وتوود الذى يعد أقل خطرا وإن كان ينفث سمومه كالآخرين تماما . ومن جهة أخرى فان ليدى وشفورت ومسز فينوول — اللتين ليستا سوى شخصيتين تافهتين خائبتين — كان عليهما أن يدفعا ثمن ضعفهما ، وإن كان كونجريف يترفق بهما فى النهاية . والمسرحية متقنة بما تحويه من إنسانية وما تتسم به من تناسب . كما أنها تحتوى على

ذلك الصدق الذى يعد ضروريا جدا فى الأدب ، وإن كان من الصعوبة بمكان تعريفه أو الحكم عليه .

وثمة تناقض مماثل إلى حد ما بين الدسيسة والعقدة الحقيقية فى رواية « توم جونز » . وقد أثنى النقاد على المهارة التى أخفى بها فيلدنج سر نسب توم جونز فى الجزء الأول من الكتاب ثم طريقة كشفه عنه فى نهاية القصة . ومن المعقول أن تؤدى الصدمة التى لقيها توم نتيجة اعتقاده أن مسز ووترز هى والدته ، إلى شفائه مما كان يعذبه من هذا الهياج المتأجج المضطرب ولكننا نستطيع أن نقول بصفة عامة أن القصة بعيدة الإحتمال كل البعد . ففيها من المصادفات قدر أكبر مما ينبغى ، كما أن توفيق توم فى النهاية لا يكاد يرجع إطلاقا إلى مجهوداته ، وإنما يرجع فى الغالب إلى مشيئة المؤلف . ويدعى فيلدنج فى كتابه دائما انه يتبع الطبيعة : وأنه يصور الحياة كما هى ، وليس كما ينبغى أن تكون . وهو يحقق هذا القول إلى حد بعيد فى تصوير شخصيات ، وبخاصة بطل الرواية . إلا أننا نستطاع أن نقول إنه يفصل هذا فى الأحداث التى تقع فى نهاية الرواية . فإن الطريقة التى يجعل بها كل شىء يتحول فجأة فى صالح توم وضد بليفيل ، لما يبعث على الضجر . وحتى إذا كنا على استعداد لأن نسلم بأن الخيانة فى دنيانا هذه شىء لا بد أن يفتضح فى النهاية ، وأن الفضيلة تنال جزاءها المادى بصفة عامة ، فمن المحتم أننا سوف نزعج من السهولة والدقة اللتين حققت بهما العدالة نفسها فى هذه القصة .

ومع ذلك ، فبمجرد أن نتبين المبدأ الحقيقى الذى تقوم عليه فكرة هذا الكتاب ، فان هذا النقد يصبح فى غير محله . إن فيلدنج لا يعطينا تطوراً محتوماً فى مصير توم جونز كما يفعل هاردى مثلا بالنسبة إلى هنشارد فى « عمدة كاستربريدج » فعقدة « توم جونز » عقدة فكاهية تقوم على تجميع الشخصيات أكثر مما تقوم على تسلسل الأحداث . ومحور الصورة هو التباين أو التناقض بين توم وأخيه بليفيل ، بين الإنسان كحيوان تلقائى وبين الإنسان كآلة حاسبة . ولكن هذا فى حد ذاته لا يعبر عن أكثر من ربع ما يريد فيلدنج أن يقوله . والكتاب ليس دفاعا عن

الحيوانية بالطبع . ولذلك فان فيلدنج يقدم لنا «حيوانين» آخرين ليظهر فيهما أوجه الفرق بينهما وبين توم ، وهذان هما السيد وسترن ومولى سيجريم ، الأول جنت عليه عاداته الفظة فجردته من نعمة الفطنة ، والثانية جنت عليها الوراثة والبيئة السيئة فجردتها من الشرف واحترام الذات . وهاتان الشخصيتان تلطفان من شخصية توم الذى يجمع بين الحساسية والأمانة . وهناك من جهة أخرى شخصية صوفيا التى تقسم ببساطة توم وإن برئت من أخطائه . كذلك يوجد فى معسكر بليفيل محتالان أقل خطراً هما ثواكم ، وسكوير . فهما أنانيـان غادران مثله ، ولكنهما يجعلانه يبدو أخطر شاناً لأن دهاءه الهادىء ينقصهما ولأن طبيعتهما تنطوى على بعض المبادىء . ويتضح الفرق بينهما فى نهاية القصة حيث يلاقيان معاملة مختلفة ، فطبيعة سكوير تخلو من القسوة والخبث اللذين نلمسها فى ثواكم وبليفيل وهذا التناقص موجود كذلك بين حيوية مسز فتزپاتريك تلك الحيوية التى هى أميل إلى الفساد وتربية ليدى بلاستون تلك التربية السطحية . وأخيرا نجد ذلك التناقص بين ضعف پارتريدج الأنانى وضعف توم المنزه عن الغرض . وهكذا دواليك إلى آخر هذه المقارنات التى تحمل فى ظاهرها تناقضاً واضحا كل الوضوح ، ولكنها تبين دائما بطريقة أو بأخرى الفكرة الرئيسية التى يدور الموضوع حولها فى جلاء ونقاء .

ونحن لا نجد مثل هذا التناقص بين عقدة القصة ونسيستها فى أحسن روايات جين أوستن حبكة — أعنى قصة إما كما أن تجمع الشخصيـات غير واضح فيها . ومع ذلك فبالرغم من أننا نستطيع أن نتتبع سلسلة منطقية من الأحداث تؤدى فى النهاية إلى زواج إما ومستر نايتلى ، وبالرغم من أن أزمة هذه القصة (المشهد الذى أوردته فى الفصل الثانى) يتفق حدوثها مع أزمة العقدة ، فمن الواضح ان مغزى القصة لايكمن فيما يحدث لإما وللمحيط الذى تعيش فيه بقدر مايكمن فى كيفية تطور شخصيتها وكيفية إفصاحها عن نفسها . ومع ذلك فان التناسـق بين الشخصية وأحداث القصة أفضل بكثير مما نألفه فى الملهاة . العقبة الكؤود التى تقف فى طريق إما هى جين فيرفاكس . فلديها من الذكاء وقوة الشخصية أكثر مما لدى إما ، حتى أنها تبزها على الرغم منها تماما . أضف إلى هذا أنهـا شخصية مفجعة ،

فقد كانت جين أوستن جريئة تماما عندما قدمتها فى ملهاة ، بل وبعث الحياة فى مأساتها بأن ربطت مصيرها بمصير فرانك ذى الشخصية السطحية الأنانية . على أن المأساة لاتتجاوزحدود التلميح ولا تنفذ إلىعالم هايبرى ذلك العالم الفكاهىالصغير . ولكن هاتين الشخصيتين لا تتحكمان فى مصيرها كما تتحكم إما ومستر نايتلى . وعملهما هو أن يكشفا ، إلى حين ، عن الجانب الوضيع فى إما ، تماما كما يظهر مستر نايتلى دائما وبصورة أعمق الجانب الطيب فيها وكما أن مس بيتس تفضح الصفات الفظة فى إما (مما يبعث الأسى فى نفس مستر نايتلى) كذلك فان مسز التون تكشف عن نشأة إما الطيبة العريقة . وقد سبق أن أشرت إلى التهكم الذى تنقلب به أوضاع إما وهاريت إلى حين عندما تتأزم الأمور . نجد قلبا للأوضاع مماثلا عند مستر نايتلى وإما عندما يتبين مستر نايتلى — وهوالذى وضعها فى حزم طوال حياتها — أن توازنه قد اختل ، بل طرد من الميدان ، بسبب غيرة فرانك . وتفسيرإحساس جين أوستن بماينبغى أن تكون عليه صورة القصة ينحصر فىفهمها للشخصية وقانونها الخلقى الثابت المجرب تجربة جيدة . فهى تتفوق فى هذا المضمار تفوقا كبيرا على أى كاتب فكاهى إنجليزى ماعدا تشوسر . وما علينا إلاأن نقرأ «ترويلسوكريسيدا» لنجد أن أى ملهاة تسيروفق القواعد ذاتها التى تتبعها إما . فنماذج الشخصية والأحداث يمكن رؤيتها كل على حدة . لكنهما ينسجمان ويتوافقان فى كل نقطة من نقاطهما ، فيكونان نموذجا ذا بعدين .

على أن جميع من جاءوا بعد تشوسر لم يتفوقوا عليه فى فن القصة . فعلى الرغم من أن « ترويلس وكريسيدا » قصيدة طويلة ، فهى لا تحتوى إلا على خمس شخصيات رئيسية هى : ترويلس ، وكريسيدا ، وبانداروس ، وديوميد ، وهكتور . إلا أن ثمة عاملا آخر فى المسرحية ، هو الرأى العام الذى يلعب دوراً هاما فى موضعين منها ، ففى مستهل القصيدة ، عندما يهرب كالخاس (والدكريسيدا) إلى اليونانيين ، يغلى مرجل الغضب فى صدور أهل طرواده ويطالبون بالانتقام منه ومن عائلته بأسرها ، ممايدفع كريسيدا التى استبد بها الخوف إلىأن تحتمى بهكتور

كذلك فى بداية الكتاب الرابع ، عندما يعرض الإغريق أن يستبدلوا أنتينور بكريسيدا ، يحتج هكتور بأنها ليست سجينة وبأن أهل طروادة لايبيعون النساء . ولكن صيحات الشعب تتعالى من جديد فيرضخ البرلمان ويتم تسليم كريسيدا فى الوقت المناسب . فالغباء والقسوة اللذان تتسم بهمامشاعر الجماهيرهما من الموضوعات التى لا يفتأ تشوسر يعالجها (فهما مثلا الفكرة الرئيسية فى « قصة الكاتب » Clerk's Tale ، كما أنهماهما السبب فى التعليق الوحيد الذى صدر على لسان تشوسر فى جميع « قصص كانتربرى ») . إن هذا الخبث المتأصل الذى تتسم به الغوغاء هو الأساس الذى تستند إليه قصة « ترويلس وكريسيدا » . إنه القوة الخارجية الوحيدة التى لها أى قدر من الأهمية والتى كتب على شخصيات الرواية الرئيسية أن تتصارع معها ، القوة التى تقهر هكتور الذى يتوقف مصير طروادة على قدرته كجندى وعلى فضائله كرجل ، والتى تلزم ترويلس الصمت تماما فى هذه المناسبة رغم أنه يكون فيما بعد مستعداً لأن يتحداها بأن يقال كريسيداوخوف كريسيدا من هذه القوة هو أيضا أقوى الدوافع التى تحفزها والتى تفوق حبها لترويلس واحترامها لذاتها .

وإذا كان ضغط الرأى العام لا يمكن دفعه ، فان القصة تصبح كما يسميها شوسر « مأساة » . ولكن على الرغم من أنه يصور هذا الضغط فى صورة الشىء الماثل المخيف ، فليس ثمة ما يدعونا إلى الاعتقاد بأنه كان يعده شيئا حاسما أولا مرد له ، ولو فى هذه القصة بالذات . فعندما يحاول باندروس أن ينتشل ترويلس من وهدة اليأس يقول له فيما يقول إن الرأى العام سريع الزوال بقدر ما هو عنيف :

فأجابه باندروس : أيها الصديق ، قد تستطيع ذلك ،
ولكن هذا لا يروقنى .
ولو كانت لى مكانتك
لذهبت معى
رغم الضجة التى كانت تثيرها هذه المدينة .
غير أنى لا أحتمل مثل هذه الآلام .

فلتتجول ما يحلو لك التجوال فى غير هذا المكان .

إن پانداروس بلا شك ليس لسان حال تشوسر . فهو شخصية من شخصيات الحكاية له وجهة نظره الخاصة التى لا تعبر عن وجهة نظر تشوسر آخر الأمر . ولكن العقدة فى هذه الحالة تؤكد رأى پانداروس . والواقع أن ترويلس يقرر قبول نصيحته ، وكان على استعداد لأن يفعل ذلك لولا مقاومة كريسيدا ، بل كان على استعداد لأن يفر بها فى آخر لحظة لولا خوفه من أن يصيبها باذى فى خضم ذلك الصراع .

اما بقية القصة كما يرويها تشوسر فتتالف بأكملها من تفاعل الشخصيات ، ويكون الموضوع الرئيسى فيها هو مسلك كريسيدا الذى يتجلى فى قلبها المتقلب ، وكيف أنها خدعت ترويلس فلم تف بعهد حبه ، وقد يحتج البعض بأنه ليس ذنبها أن يقع ترويلس فى هواها أو أن يقرر أهل طرواده إرسالها إلى أبيها بدلا من أنتينور . وربما قبل أيضا : إنها خدعت فى استسلامها إلى ترويلس وإنه لم يكن على حق فى أن ينتظر منها الإخلاص له . ولكن هذا ليس هو شعور تشوسر ، ولا شعور كريسيدا نفسها (ولعل هذا هو الأهم) . فهو يقول إنه لا يريد أن يوجه إليها اللوم ، وإنه يود أن يلتمس لها العذر لو استطاع : وهو يقول إنه ما من امرأة حزنت أكثر مما حزنت عندما خدعت ترويلس . وهذا الحكم الواضح على مسلك كريسيدا تشيع فيه روح الملهاة أكثر مما تشيع فيه روح المأساة . فالمأساة تتأثر بالشخصية التى تسقط ولا تصدر حكمها عليها . والواقع أنها رغم ترددها الذى يتسم بالحرص والحذر ، تسعد عندما تجد نفسها بين ذراعى ترويلس . بل إن صراحتها التى تعد من صفاتها الطيبة تحملها على الاعتراف بأنها إذا لم تكن قد استسلمت فانها لم تكن حيث هى الآن . وبعد أن تترك ترويلس لديوميد إذا هى تبرئه من كل لوم .

على أننا لا نستطيع لو كنا فى هذا الوضع أن نتصرف على هذا النحو جملة وتفصيلا . فنحن ندين ترويلس لأنه ترك پانداروس يقوم نيابة عنه فى طلبه الزواج منها ، وبطريقة جعلت عواطف ترويلس السامية تبدو عواطف سخيفة . وليس معنى ذلك

أنه كان منافقاً ، ولكن معناه انه كان فى موقف مائع تماما ، مثل موقف توم جونز عند ما عرض الزواج على ليدى بيلاستون من أجل النقود التى كانت تعطيه . كذلك ربما لمناه على عدم فهمه لكريسيدا ، وأثقاله بهذا ، ذلك الأثقال غير العادل على شخصيتها الرقيقة ، عديمة المبالاة أيضا .

والواقع أننا لا نتصور أن توجد امرأة لا تصلح لأن تكون عشيقة كما لا تصلح كريسيدا لهذا الغرض . ولذلك فإننا ندين پاندوراس آخر الأمر ، وهو الذى عرف كلا منهما جيدا والذى استسلم — استسلاما ربما كان أشنع مما استسلمت إما — إلى ذوقه فى التوسط للزواج . ولا شك أن نواياه كانت طيبة . ولكن المعايير التى لا تدع من أمور الملهاة شيئا إلا استقصته لاتدخل فى اعتبارها النوايا الطيبة . فعندما تواجه ترويلس وكريسيدا أول صعوبة حقيقية ، نتبين كيف كان پاندوراس صديقاً شريرا لكل منهما — كذلك نذكر ذلك الذى قاله تشوسر أكثر من مرة وهو أن بنداروس قد أفسد علاقاته الغرامية هو نفسه ، فلا نعجب بعد ذلك أن يكون قد أفسد علاقة الإثنين . وقد صور لنا تشوسر أكمل تصوير كيف كانت سخريته غير مناسبة إطلاقا رغم ما فيها من سحر . وهو يصبح عديم النفع وعاطفيا أكثر فأكثر ، حتى لا يستطيع أن يفعل شيئا فى النهاية سوى أن يسب كريسيدا ، الأمر الذى لا يحق له أن يفعله من دون الناس جميعا ، وما تأباه إنسانية ترويلس . وتتضح حقيقة خيال تشوسر من الطريقة التى يتوارى بها پانداروس على هذا النحو من القصة فى مرحلتها الأخيرة ، على الرغم من أنه كان أكثر الشخصيات تأثيرا وجاذبية فى المراحل الأولى من تلك القصة . ذلك أن پانداروس لم يكن أحمق ولا خبيثا ، ولا تنجلى نقائصه إلا عند ما يجتمع بكريسيدا وترويلس ، أو على الأقل يبدو كذلك بالنسبة لعين تشوسر الفاحصة .

أما المشهد البالغ منتهى الدقة فهو الحديث الأخير بين العاشقين فى الفراش فى الليلة السابقة لرحيل كريسيدا من طروادة . إن مظهر كريسيدا مظهر معقول .

مقبول . فهى يجب أن ترحل ،ولـكنها سوف تعود ثانية . إنها سوف تفعل بالطبع مايطلبه منها — ولـكن البرلمـان قد قرر أن يرسلها إلى والدها . وفى هـذا من الألم والشجن مافيه ، ولـكن الرحلة لن تستغرق إلا سويعات . ثم إن هناك هدنة . وهو سوف يسمع اخبارها وقبل أن تنتهى المدنة ستكون قد عادت . وكم من مرة كانا يفترقان فلا يلتقيان إلا كل خمسة عشر يوما — أفلا يستطيع الآن ان ينتظر عشرة أيام حتى تعود ؟ ثم إن جميع أقاربها — ما عـدا والدها — فى طرواده . وكذلك أملاكها . وفوق هذا كله حبيبها العزيز . إن كل مايريد أبوها أن يعرفه هو كيف تـكون حالها فى طرواده . وعنـد مايعرف أنها سعيـدة فلن يخشيا احتجازه لها . هذا فضلا عن حديث الجميع عن السلم . وحتى إذا لم تـكن ثمة سلم ، فماذا عساها فاعلة فى معسكر اليونان حيث الخوف الدائم من أولئك الجنود ؟ ثم إن أباها شيخ عجوز ، وهى سوف تقنعه بأن يعيدها ثانية لتأتى بنقودها ولنعقد الصلح بينه وبين بريام — إنها سوف تحوله عن نبوءته ووحيـه . وهكذا ترتفع روحها المعنوية حتى تستعيد مرحها المعتاد . ويقول تشوسر إنها قصدت هـذا بالفعل . وينعت ترويلس إلى هذا المراء وذلك اللغو ويضطر إلى تصديقها وإن كان قلبه يخالجه الشك . ولـكنه قبل أن يوافق ، يحدثها بما يساور قلبه ، وكيف أن الأمر ، ليس بالسهولة ولا البساطة التى تتحدث عنها ، ويتوسل إليها أن تتسلل معه فى الصباح قبل أن يسبق السيف العزل . فإن لديه أصدقاء سوف يستقبلونهما ويكرمونهما . ولـكن كريسيدا تأبى أن تنصت إلى مايقول : إذ أنهما يستطيعان أن يهربا ، ولـكنهما سوف يندمان إن فعلا . وجميع مخاوفه لا تقوم على أساس . ثم إن طرواده فى حاجة إلى معونته . وماذا عسى أن يقول الناس إن هما أقدما على الهرب ؟ وماذا يكون مصير سمعته وسمعتها ؟ ولـكن ترويلس ما زال غير مقتنع . إنه يستطيع أن ينتظر عشرة أيام : ولـكنه يستحلفها بحق السماء أن تهرب معه ، لأن قلبه يحدثه بأن هذا خير مايمكن عمله . وعندئذ تستخدم آخر أسلحتها النسائية : إننى أرى أنك لاتثق فى — فلو أنك تبينت كيف يؤلمنى هذا لمـا مضيت فى كلامك على هذا النحو . » ثم تكرر وعدها بالعودة ، وتطلب منه أن يطيب نفساً ،

وألا يجعل التعاسة تخيم على لحظاتهما الأخيرة ، وأن يكون مخلصاً لها مهما حدث -
وهكذا يرضخ لها وينهى كلامه بذلك البيت الحزين : « لم أعد استطيع ... »

وفى هذا المشهد من الملهاة المثيرة للشجون تلتقى كل الأحداث السابقة . كما ان كل الأحداث المطلقة كلها تنبعث منه . فاستخفاف كريسيدا ، وتحدثها عن المصاعب التى هى أخطر من أن يتحدث أحد عنها مجرد حديث ، واهتمامها المبتذل بالوقار ، ومعاملتها لترويلس تلك المعاملة المجردة من الضمير : كل هذا مهد له تشوسر فى ذلك المشهد بين كريسيدا وهكتور ، وفى محادثاتها مع بانداروس ، ثم فى تلك الملهاة الباطنية التى ينطوى عليهـا ترددها قبل أن تستسلم إلى ترويلس . أما الشىء الذى يصدمنا فى هذا المشهد فهو أن ترويلس لايثق فيها صراحة . ويرجع بعض هذا الشك إلى أنه لا يثق فى نفسه هو بالذات . فهو لم يجرب تاثيره على كريسيدا قط ، بل لم يتودد إليهـا بنفسه — فقد كان بنداروس هو الذى يقوم بكل هذا نيابة عنه . ولشد ما يتمنى المرء هنا أن تـكون له صفات ديوميد ، إذ لا يخفى أن ديوميد هو ذلك الصنف من العشاق الذى كان يناسب كريسيدا حقا . ولـكن هذه الأمنية تنم عن سوء فهم للقصـة بأ كملها . فكريسيدا صادقة فى شيئين مما تقول بالرغم من كل ماتنغمس فيه من خداع النفس . فهى تأتمر بأمر ترويلس ، وهذا هو دأبها . وهى قد فعلت ما أرادها بانداروس أن تفعل ، رغم أنه لم يكن من الواجب أبداً أن تتورط مع أحد إلى هذا الحد سوى ترويلس . ثم إنها مسوقة بطبيعتهـا إلى أن تفعـل ما يطلبه منا ديوميد . أما الشىء الآخر الذى كانت صادقة فى التصريح به فهو إنهما اذا هربا معاً فسوف يندمان على فعلتهما . فعلى الرغم من أن ترويلس كان على استعداد لأن يضحى بكل شىء فى سبيلها ، فهى لم تـكن مستعدة لأن تتخلى عن راحتها ووقارها . كل هذا كان يحس به ترويلس فى قرارة نفسه وإن كان لايدركه بعقله . لقد كان يعرف أنها ليست المرأة التى تناسبه وأنه كان على صواب فى أن يدعها تذهب . فلم يعد ثمة وقت يختبر فيه حب كريسيدا (وهو ما كان يجب

أن يتم من قبل) . إن من الأفضل له أن يأمل هذا من أن يبقيها عشيقة له بالقوة يزداد تأبيها عليه يوماً بعد يوم ، فكريسيدا ليست فتاة وإنما هى امرأة ناضجة لها شخصيتها المكتملة تمام الاكتمال .

وفى النهاية الغريبة التى تنتهى بها القصيدة نرى ترويلس وهو يطل من السماء ويضحك على أحزان اولئك الذين يبكون موته . ثم يصرح لنا برأيه فى « الشهرة العمياء التى قد لاتدوم » . ويشك بعض القراء المحدثين فى صدق النصيحة التى يهديها تشوسر إلى « الشباب الناضر من الفتيان والفتيات » بأن يجعلوا من الله ملاذاً من غرور الدنيا . ولكن هذا هو المغزى الذى ترمى إليه القصيدة ، وإن كان كاتب القرن العشرين يميل فى الغالب إلى ألا يجعل الله بمنأى عن ذلك كله : فالواقع أن تلك المسألة الغرامية لم تكن تستحق كل هذه الجلبة وكل تلك المشاعر التى أثارتها . ومن الأوفق أن يكون ترويلس هو الذى يطلق الضحكة الأخيرة وليس پانداروس ، فهو الوحيد — من بين الثالوث — الذى أوتى من الشخصية مايسمح له بأن يتعلم من الحكمة مايجعله يرى الأشياء على حقيقتها . صحيح أنه كان أحمق فى موقفه من كريسيدا . ولكن الأحمق الذى يثبت على حماقته يصبح عاقلا كما يقول بليك . وصحيح أيضا أن الملاهى الحديثة لا تنتهى عادة فى السماء . ولكن ليس ثمة ما يمنع من أن تنتهى كذلك (وتكاد مسرحية برنارد شو « سانت جون » تنتهى تلك النهاية) . أضف إلى هذا أن السماء كانت مكانا طبيعيا وواقعيا بالنسبة للرجل الإنجليزى فى القرن الرابع عشر أكثر مما هى بالنسبة لذراريه فى القرن العشرين . وعلى أية حال فان المآسى لا تنتهى بالضحك الذى يتسم بالحكمة والعقل .

لقد حاولت فى هذا التحليل الذى يميل إلى الإسهاب أحيانا أن أبين طبيعة العقدة فى الملهاة ، فبينت أن عدم توافر المنطق فى تسلسل الأحداث لا يعد ضعفاً فى فن الكاتب وإنما هو مما يلائم الملهاة ، وإن كانت الأحداث

نفسها — مالم تخرج عن المألوف (كما فى « إما » و« ترويلس ») — يمكن أن تسير فى تتابع منطقى فعقدة الملهاة الجيدة تعتمد أساسا على التوازن والتناسب الصحيحين بين الشخصيات ، وعلى الكشف التدريجى عن طبيعتها الصحيحة بواسطة التناقض أو التباين والتفاعل والتأثير المتبادل . والنوع الوحيد من العقدة الذى اعتدنا ان نعترف به هـذا النموذج الذى يقوم على الزمان ، ولعل ذلك يرجع إلى أرسطو ، دون أن يكون له دخل فيه (لأنه كان يكتب عن المأساة وليس عن الملهاة) . ولكن ليس ثمةما يبرر هذه النظرة المحدودة . إذ هنـاك على الأقل نوعان من العقدة : العقدة المفجعة — فى الزمان ، والعقدة المضحكة — فى المدى .

الفصل السادس

حدود الملهاة

إن الصعوبة الرئيسية فى أية محاولة لاكتشاف طبيعة الملهاة بالطرق الاستقرائية هى اختيار نماذج نصل منها إلى التعميم وبالأحرى إلى وضع القواعد العامة . فنحن لا نستطيع أن نقوم بهذا الاختيار دون أن نكون أولا فكرة عن الملهاة ترشدنا إلى ذلك الاختيار . وقد بدأت بعرض فكرة عن الملهاة ، ثم بنيت اختيارى للنماذج على تلك الفكرة . ولذلك فأنا لا أزعم أننى استخدمت ما يعد فى هذا العصر طريقة علمية خالصة . كما انى لا أعتقد أن مثل هذه الطريقة يمكن تطبيقها على الأدب إلا فى أضيق الحدود وفى أغراض تخرج عن نطاق هذا الكتاب . ومع ذلك فان البدء بفكرة ثم توضيحها بأمثلة ليس طريقة احتيالية أو طريقة غير ملائمة فى علاجنا للأدب . بل هو الوسيلة الوحيدة لوضع القواعد العامة أمام الناقد الأدبى . كما سبق أن قلت فى فصل أسبق ، والأفكار التى يحق أن تسمى بهذا الإسم ليست هى الأفكار التعسفية ، ثم هى لا تتكون فى منطقة فراغ منعزلة فى العقل، وإنما هى نتيجة المدركات المتعددة التى مثلها العقل واستوعبها ، وتم التوفيق بينها وبين ما فيه من معرفة وخبرة ، ثم اتضح أنها خير ما وصلت إليه قدرته . ولا يستطيع إنسان أن يزعم أنه يقدر على هذا العمل بطريقة صحيحة صحة مطلقة ولكنه يأمل ان يقترب بهذه الطريقة من الحقيقة وأن يكون الحكم على عمله فيما بعد بما يسفر عنه هذا العمل من نتائج .

وفكرة الملهاة التى اتخذتها نقطة بداية لنفسى تنطبق على مجموعة مختلفة من الكتاب ممن استخلصتها عنهم أيضاً . وأهم هؤلاء الكتاب هم : شوسر وشيكسبير وبن جونسون وكونجريف وجولد سميث وستيرن وفيلدنج وجين أوستن

وبرناردشو . والفكرة إنجليزية أساساً ، وإن لم تكن إنجليزية خالصة . ذلك انه لم يكن من المشتركين فيها سرفانتز وموليير فحسب ، بل لقد أسهم فيها كثير من كتاب المسرحيات الفرنسية الحديثة ، بل لقد ظهرت فى أفلام رينى كلير . كما أسهم فيها كثيرون ممن كتبوا عن الملهاة منذ عهد بن جونسون ، وكثيرون ممن كتبوا عن الفروع الأخرى للمسرحية والأدب، وعن الأدب بصفة عامة. وهكذا ارتسمت فى ذهنى حدود الملهاة فى صورة أوضح نوعاً ومختلفة عن الصورة التى تنقلها التسمية المتغيرة العارضة. أضف إلى هذا أنى حاولت أن أستخدم فى ذلك طريقة استقرائية وأن أدع الأمثلة التى أوردتها تتحدث عن نفسها . ولكن ما دمت قد وجدت أنى أوردت قصيدة واحدة هامة يعدها الناس مأساة ، واستبعدت بعض المسرحيات التى يعدونها من الملاهى ، فقد بقى أن أقول شيئاً عما يتاخم الملهاة من الصور المسرحية ، وعما يقع وراء هذه الصور مباشرة .

تتفق المأساة مع الملهاة وتختلف عنها فى جميع الوجوه — فى المادة الموضوعية وفى الأسلوب وفى تصوير الشخصيات وفى البناء . وقد بلغ هذا الاختلاف من الوضوح والأهمية إلى حد أن معظم الكتاب ابتداء من أرسطو حتى عهد قريب منا كل القرب ، اعتقدوا ان المأساة والملهاة ليستا بمجرد تقليد ، وإنما هما يعكسان حقيقة واقعة ثابتة . وهذا الاعتقاد لا هو بالاعتقاد القوى ولا بالاعتقاد المقبول بصفة عامة فى الوقت الحاضر . صحيح أنه لا يوجد شىء مفجع أو شىء مضحك ، وإنما تفكيرنا فيه هو الذى يجعله كذلك . ولكن إذا كان تفكيرنا فيه هو الذى يجعل الشىء كذلك ، كان الشىء إما مضحكا أو مفجعا . فالتفكير حقيقة . ومن ناحية أخرى ليس من السهل دائما ولا بأية طريقة من الطرق أن نرسم خطا فاصلا بين المأساة والملهاة . ولعل السبب فى ذلك هو أن هذا الخط طبيعى وليس صناعيا. والعادة إحدى مصادر هذه الصعوبة . فهى تقوم بدور مخادع فى هذه التسمية ، الأمر الذى يحير الفلاسفة . فقد وصف تشوسر قصته « ترويلس وكريسيدا » فقال إنها «مأساته الصغيرة» . ومن غير المعقول أن يكون مثل هذا الكاتب العظيم الحريص قد أخطأ عند ما اطلق هذا الوصف على أحسن قصصه من حيث التصميم،

ووضوح التصوير . ولـكن من حسن التوفيق انه أورد تعريفا فى أبيات مشهورة فى مقدمة « قصة الراهب » ، تبين أن فـكرة الماساة فى العصور الوسطى لم تـكن تتفق تماما مع ما كان معروفا فى اليونان القديمة ولا ما هو معروف فى أوربا الحديثة . فهو يتخير سمة عامة من سمات المأساة، لـكنها لا تـكون من السمات الجوهرية، التى يتحتم وجودها فى المأساة ، ولاتتعارض تماما مع الملهاة ، وذلك حيث يقول :

« المأساة هى أن تروى قصة معينة .

مما تحدثنا به الـكتب القديمة ، كان تذكر مثلا ما .

كان من أمر ذلك الذى وصل إلى أوج النجاح والازدهار .

ثم إذا هو يهوى من قمة عليائه .

ليتردى فى هوة الشقاء وينتهى نهاية تعسة » .

فها هو ذا ترويلس فى دورة عليائه لـكنه رغم ترديه فى هوة الشقاء لم ينته نهاية تعسة .

ولعل تشوسر عند ما أطلق على ماساته اسم « المأساة الصغيرة » لم يفعل ذلك لمجرد التواضع أو التظاهر، وإنما لأنه شعر أن القصة حتى بمعناها فى العصور الوسطى كانت مجرد مأساة صغيرة . أما أنا فلا أتردد فى اعتبارها ملهاة . ويسعدنى أن أجد نفسى فى هذا متفقا مع مستر مارك فان دورين [١] .

وثمة كاتب آخر أقرب كثيراً إلى عصرنا ويبدو لى أنه كتب ملاهى تقرب من المآسى ، وأعنى به تشيكوف [٢] ، فهو يحس مشاعر شخصياته ، شأنه فى هذا شأن تشوسر . ولـكنه — مثل تشوسر أيضا — ينظر إليها — وهو فى عزلة عنها تماما — على أنها أنماط اجتماعية ونفسية ، يقيم بينها أبدع نوع من التوازن ،

---

(١) فى كتابه The Noble Voice (Un.S.A,1946)

(٢) انطون تشيكوف Anton Chekhov (١٨٦٠ـ١٩٠٤) .

ولا يسمح أبدا لشخصية منها بأن ترتفع أو تنخفض عن القيم البشرية العادية . وعلى الرغم من أن بيئة هـذه الشخصيات تضغط عليها بشدة ، فإننا نخطىء إذا اعتقدنا أن تشيكوف قصد أن يصورها على أنها مقضى عليها بالهلاك بالطريقة التى يقضى بها على الشخصيات المفجعة . أما الشىء المقضى عليه بالهلاك فهو الوسط الاجتماعى الذى يعيشون فيه . وهذا شىء مختلف عمـا نحن بصدده كل الاختلاف وهكذا كان الوسط الاجتماعى الذى كان يعيش فيه ترويلس : والذى كان مقدرا لعالم ديوميد أن يحل محله . ولعل هذا هو المصدر الوحيد لحزن تشوسر فى هذه القصة العظيمة .

اما قصة « الأنانى » فعلى العكس من قصه ترويلس كريسيدا . لقـد سماها ملهاة ، فى حين كان يجب أن تـكون مأساة ولابد . فمشاركته لشعور كل من ويلوبى وكلارا قد بلغ من القوة بحيث فقـد تناسبه ، بل إن مصير ليتيشياديل يعد أكثر فجيعة . ومن الصعب أن نصدق أن ميردث قد قصد بها شيئا إلا أن تـكون مأساة فعلا ، رغم أن تعلقه بفـكرة الملهاة يجعله يتشبث بأن قصته فـكاهية ، ويبدىء فى ذلك ويعيد . والقصة تحتوى على لحظات من الفـكاهة الرفيعة ، كتلك اللحظة التى يصيح فيها ديلوبى فجأة : « ضلع خنزير » مما يدهش كلارا . ولقد كان من الممكن أن يـكون ويلوبى بطلا فـكاهيا بحق . فقد كان ميردث على حق عندما اعتقد أن الأنانية هى أعظم موضوع للملهاة . إلا أن ثمة أيضا أبطال مآس يتسمون بالأنانية ومنهم هاملت على سبيل المثال .

وكثير من مسرحيات شيكسبير تتأرجح بين المأساة والملهاة ، وإن كان عدد آخر منها يدخل فى باب الملهاة التى لاشك فيها . وبعض المسرحيات التى تتأرجح بين المأساة والملهاة لها نوعها البارز الخاص . فمسرحية «هنرى الرابع» مثلا تنتمى إلى صنف منتظم من مسرحيات عصر إليزابث وهو المسرحية التاريخية ، ولا يجب أن ننظر إليها على أنها ملهاة بها «حشوة» مفجعة بين مشاهدفولستاف . وأنا لا أستطيع أن أقرر شيئا بصدد مسرحية « تاجر البندقية» وإن كنت أميل إلى اعتبارها ملهاة مفجعة . ومن المؤكد أن مسرحيتى « بيريكليز » و « سمبيلين » ينطبق عليهما

نفس الشيء . ويمكن أن نعد « كوريولينس » ملهاة مفجعة . أما مسرحيات شيكسبير الأخيرة ، فقد كان يعود ادراجه إلى الملهاة من جديد ، أوعلى الأصح إلى نوع من المسرحية يقع على الجانب الآخر من المأساة كما يقول الدكتور تليارد[1] . أما مسرحية « قصة شتاء » فتقع فى مرتبة قائمة بذاتها . ولم يعد شيكسبير إلى الملهاة تماما إلا فى آخر مسرحياته الكاملة « العاصفة » .

وقدشاع فى مستهل القرن الثامن عشر نوع من المسرحية كانوا يسمونه ملهاة ، وإن لم يكن جديرا بهذا الاسم . ولما كان هذا اللون من الألوان المسرحية لايزال موجودا فى كل من المسرح الشعبي وعلى نطاق أكبر فى السينما ، فيجب أن اقول شيئا عن الظروف التى نشا فيها وعن طبيعته أما هذا اللون الجديد ، وهو مايسمى بالمسرحية العاطفية فلم يكن وحده سيد الميدان . فبينما كان مستحوذا على المسرح ، كان فيلدنج وستيرن وسموليت يحتفظون بروح الملهاة الحقة فى دنيا القصة . وفى الفترة التى انقضت بين عامى ١٧٦٠—١٧٧٠ ، استطاع جولدسميث وشريدان أن يستردا المسرح للملهاة . وقد سبق ان قلت شيئا عن مسرحيات جولد سميث . ومن المؤكد أن جميع القراء يعرفون كيف كان شريدان يمزج بين النكتة والهزل والتهكم ، وكيف كان بارعاً فى فن الكتابة للمسرح . ولكن من سوء الحظ أنه هو نفسه كان مصابا بعدوى العاطفية ، أو أنه كان يذعن لها وبخاصة فى حل عقدة مسرحيته « مدرسة النميمة » .

وكانت بعض المسرحيات العاطفية ثورة على موضوع الملهاة فى فترة عودة الملكية ، كما كان بعضها نتيجة التغيرات السريعة التى حدثت فى بناء المجتمع الإنجليزى فى نهاية القرن السابع عشر . لقد كانت الملهاة فى فترة عودة الملكية ملهاة أرستقراطية وذات أسلوب مصطنع غير طبيعى ، وكانت فوق كل شىء ملهاة ذهنية تخاطب العقل . فقد كان إثردج ودرايدن وكونجريف منطقيين بطريقة عجيبة

---

(١) فى الفصل الثانى من كتابه « مسرحيات شيكسبير الأخيرة »
E. M. W. Tillyard : Shakespeare's Last Plyas

من ناحية السلوك[١] . ولكن الخوف من العاطفة — أو على الأقل عدم الموافقة عليها — كان نقطة ضعف خطيرة فى معاييرهم السلوكية . وهذا الخوف ذاته هو من المميزات الملحوظة لأكبر فلاسفة ذلك العصر : هوبز . ويعزى هذا إلى الذكريات العاطفية التى كان يصطنع بها ذلك الصراع السياسى والدينى فى منتصف القرن السابع عشر . ومهما يكن السبب ، فان الملهاة فى فترة عودة الملكية كانت تنظر إلى العاطفة بصفة عامة فى كراهية واحتقار . إلا أن الطبقة المتوسطة التى كان نفوذها آخذاً فى الازدياد والتى لم تكن ممثلة تمثيلا قويا فى أدب أواخر القرن السابع عشر ، كانت تنظر نظرة مخالفة لتلك النظرة . وعندما أشرف القرن على نهايته كانت نظرتها قد بدأت تصبح هى النظرة السائدة فى انجلترا لقد كانت أميل إلى الشك فى قيمة العقل شأن من عملهم الأساسى هو التجارة وكان أهل هذه الطبقة ينظرون بازدراء إلى آداب السلوك والمعايير التى كانت حاشية الملك شارل الثانى تتبعها . ولم يكن المنشقون[١—١] الأوائل بتلك الدرجة من الهمجية أو الحذلقة التى صورها بتلر[٢] فى كتابه « هوديبراس » : فقد كان ملتون ومارفيل من حزب كرمويل ، وكانت مدارس المنشقين فى أواخر القرن السابع عشر من أحسن المدارس فى انجلترا[٣] . وكان ديفو[٤] يزهى بقدرته الفكرية بقدر ما كان سويفت[٥] . وهما فى هذا على حق . ولكن على الرغم من أن شرور المجتمع فى فترة عودة الملكية قد بولغ فى تصويرها إلى حد كبير ، فقد كان لها تأثير واحد هدام :

---

(١) انظر بصفة خاصة أحسن ملهاة كتبها اثريدج « زواج على الموضة » Mariage à la Mode

(٢) صمويل بتلر Samuel Butler (١٦١٢—١٦٨٠) .

(٣) انظر كتاب :
James Sutherland : Defoe (1937, chapter I, pp. 17-25)

(٤) دانييل ديفو Daniel Defoe (١٦٥٩—١٧٣١) .

(٥) جوانانان سويفت Jonathan Swift (١٦٦٧—١٧٤٥) .

(١—١) المخالفون فى الرأى للكنيسة الانجليزية (د — خ) .

ذلك أنها أتاحت للمذهب الطهرى (مذهب أهل التقى والتطهر) والمذهب المناهض لتحكيم العقل (مذهب أهل الظاهر) أن يتحدا فى تحالف دام على مر الزمن . وكان بيبس[١] أبعد من أن يكون طهرياً . وكان رجلا ذا عقل لا يفتر ، ولم يكن يستطيع البعد عن المسرح ، ولكنه كان يعلم أنه كان لوناً خبيثاً ، أو لوناً ضعيفا على الأقل ، من ألوان الانغماس فى اللهو ، وكان لا بد من القيام إن عاجلا أو آجلا بمحاولة لتطهير المسرح[٢] ، ولكن بطريقة عصرية وأكثر إنسانية من طريقة القمع التى قام بها المتطهرون الأوائل . وقد تمت المحاولة فعلا ، ونجحت فى أوائل القرن الثامن عشر على الرغم من الاعتراضات التى قامت . ومن سوء الحظ أنها كانت مصحوبة بموجة من العاطفية الفجة التى كادت تكتسح الملهاة فى طريقها .

وكانت الآثار الأولى لتلك المحاولة آثاراً بسيطة ، بل يمكن القول بأنها عادت ببعض الفائدة على الملهاة . فمسرحيات كونجريف أشمل بكثير من مسرحيات إثردج . ومسرحية « سنة الحياة » كما قلت من قبل أفضل من غيرها لخلوها من تصنع القسوة الذى كان يسم ملاهى فترة عودة الملكية . أما فانبره ، فعلى الرغم من أنه كتب مسرحية رائعة — هى مسرحية « النكسة » التى يسخر فيها من تلك الأخلاقية العاطفية التى تصر على هداية البطل فى الفصل الأخير من المسرحية ، إلا أن مسرحياته تتردد فيها نغمة من العاطفة الصريحة والتى تبعث الحياة فى أسلوبها . وقد تخلص هذان الكاتبان من العاطفية تماما . أما فاركوار فلم يتخلص منها قط . ومسرحيته الأخير « حيلة العشاق » من أشهر الملاهى الإنجليزية . وهى جديرة بما نالته

---

(١) انظر « يومياته » Diary بتاريخ ٣١ ديسمبر ١٦٦١ : « لقد أقسمت أخيرا أن أمتنع عن المسرحيات والخمر ولكنه حنث فى يمينه بعد ثلاثة أشهر (انظر « اليوميات » بتاريخ ٢٤ مارس ١٦٦٢) .

(٢) لم يقم بهذه المحاولة أحد المنشقين dissenters وانما أحد رجال الدين يدعى چيريمى كوليير Jeremy Collier (انظر كتابه « نظرة عاجلة على خلاعة المسرح الانجليزى وكفره » (١٦٩٨)

A Short View of the Immorality and Profaness of the English Stage, 1698

من شهرة . غير أن فصلها الأخير يفسده ماخذ معيب لا يلائم مقتضى الحال باية صورة من الصور . فإيويل ودورندا على وشك الزواج :

وقد استقدما بالفعل قسيسا ليعقد زواجهما ، ولـكن دورندا تتردد :

دورندا : أرجو ياسيدى اللورد أن تفكر قليلا —

ايويل : أفـكر ! أتشكين فى شرفى ، أم فى حبى ؟

دورندا : لا هذا ولا ذاك : فأنا اومن بأنك عادل بقدر ما أنت شجاع — ولو قدر لجميع الرجال أن يقفوا أمامى لـكى أختار من بينهم زوجا وأنت غائب ، فلن ألقى نظرة واحدة عليهم — ولـكننى امرأة ياسيدى . فالألوان والحجب قد تخفى من تحتها ألف عيب فى نفسى — ومن ثم يجب عليك أن تعرفنى أولا . أما أنا فلا يحق لى أن أؤكد أننى أعرف شيئا فى نفسى سوى حبى .

إيويل (جانبا) : من ذا الذى يستطيع أن يمس مثل هذه الطيبة بسوء ؟ إننى لا أجد فى نفسى القدرة على القيام بما يقوم به الأشرار الأوغاد .

لقد ملـكت روحى وجعلتها نقية كروحها — فانى لى . . أنى لى أن أوذى شعورها . (بصوت مرتفع) أيها الأب ، هل تسمح لنا بالانفراد . (يخرج فويجارد) سيدتى ، أنظرى إلى حبيبك ومريدك ، واحكمى على حبى من توبتى وهديتى — إننى إن كنت كذبا خالصا صراحا فلن يمكن أن أكذبك وأنا بين ذراعيك . وأنا إن أكن زيفا خالصا ، فليس فى حبى لك ذرة واحدة من الزيف .

دورندا : معاذ الله ! زيف ؟ !

إيويل : إننى لست سيداً ولا لورداً ، وإنما أنا رجل فقير محتاج ، أتى إليك بقصد سافل مشين ، هو أن ينقض على ثروتك .

غير ان جمال فكرك وشخصك استحوذ على حتى صرت كالخادم الأمين ، وأصبحت أفضل مصلحة سيدتى على مصلحة نفسى .

دورندا : لقد حلمت حقا ببحار فقير ، وبصورة حالمة لميناء جميل ، ومؤخرة سفينة تعبث بها العاصفة . أرجو ياسيدى أن تخبرنى من عسى أن تكون ؟

إيمويل : شقيق الرجل الذى اغتصبت لقبه ، ولكنى لا أمت إلى شرفه أو ثروته بصلة .

دورندا : يا له من صدق منقطع النظير ! — لقد كنت ذات يوم فخورة بثروتك ولقبك . أما الآن فإننى أكثر فخرا وأنت محتاج إليهما : الآن أستطيع أن أعلن أن حبى لقى جزاءه العدل ولم يكن له هدف سوى الحب — أيها الأب ، تفضل بالدخول .

« من ذا الذى يستطيع أن يمس مثل هذه الطيبة بسوء ؟ » . إن المسألة ليست مجرد أننا نستطيع أن نسمع التصفيق ينبعث من جمهور المتفرجين ، بل إننا فى عالم لا تكون فيه الأعمال الكريمة والأمانة هما مايدل عليهما مظهرهما ، طالما أننا نعلم علم اليقين أن المروءة سوف توفى جزاءها . بل إن جزاءها ليتحقق بالفعل بالسرعة التى تجعلنا نشك بعض الوقت فى أن إيمويل كان يعرف أنه فى أمان . ولكن لو كان ذلك كذلك ، لما كان الأمر يستحق كل تلك الأهمية ، لأن هذا كان يزيد من كفايته بوصفه مغامرا ، ولكن الأمر لسوء الحظ لم يكن كذلك . لقد كان إيمويل يتردد فى الاختيار بين اثنين - بين نشوة الفضيلة المغامرة ، وبين المكافأة السخية التى تأتى له بزوجة جميلة وبثروة هذه الزوجة . وهذا هو الشىء الذى يجب ألا يحدث فى الملهاة . إذ الواقع أن إيمويل لم يكن هو الذى يتردد فى الاختيار بين شيئين ، وإنما فاركوار وجمهوره هم الذين كانوا نهبا للتردد فى أمر إيمويل إن الشخصية فى الملهاة يجب أن تكون ثابتة لا تتغير ، بحيث لا نقف فى حيرة من أمرها . لا ندرى ماذا كان إيمويل . . هل كان مغامرا فى أربعة فصول وأربعة مناظر ثم إذا به يستحيل إلى رجل ذى شعور ، أو أنه كان مخادعا فى المنظر الأخير ، أو نفرض أنه لم يكن فى الحقيقة مغامرا على الإطلاق ، وإنما كان ذا قلب

من الذهب دائما ، وهذا هو أسوأ الاحتمالات جميعا ، لأن فاركوار فى هذه الحالة يكون قد ضحى بمسرحيته فى سبيل إسداء موعظة زائفة تماما . فالمفروض أن الرجل الذى يتودد إلى سيدة من أجل مالها يكون رجلا سيء الخلق (وهذه فكرة مختلفة تماما عن فكرة الصدق المحض المنزه عن الغرض الذى تتسم به الملهاة فى فترة عودة الملكية) ، وأنه يستطيع أن يجعل من نفسه رجلا صالحا بأن يهدم فى فورة من العاطفة كل الخطة التى وضعها ونفذها فى هدوء (مما يثبت تماما أنه إما أحمق أو منافق بالإضافة إلى كونه وغدا لئيما) ، وأن دوريندا التى تستطيع أن تتردد فى الزواج لأنها « لا تعرف نفسها » تكون محقة تماما فى اندفاعها بين ذراعى الرجل بمجرد أن تعرف أنه لا يملك مالا ولا جاها لا لشيء إلا لأنه اعترف بمخاتلته وخداعه . ولكى تبلغ النهاية ذروتها ، تصل أنباء — بمجرد أن يفعل إيميل هذا — تفيد بأن شقيقه توفى وأنه أصبح وريثه فى اللقب والثروة . ومن المؤكد أنها لم تكن تستطيع أن تعرف أنها هى أيضا كانت فى أمان . فهذا أكثر مما يمكن أن نأمله .

لم يكن هذا ليرضى كونجريف أبداً . فإن بطلته كانت سوف تكتشف الخديعة وتنزل بالشاب ما يستحقه من عقاب بطريقة فطنة ، وأغلب الظن أنها كانت تتزوجه بعد هذا .

على أن المسرحية العاطفية بلغت أقصى درجات الإزدهار على يد ستيل[1] وبخاصة فى مسرحيته «العشاق اليقظون» . وهى مسرحية رائعة من حيث المبادىء التى سارت عليها ، ولكنها لا تعد ملهاة إلا بقدر ما تعد « يهودى مالطة » لمارلو مأساة . فهى عرض للفضيلة المجردة المتطرفة التى لا يحتملها الجمهور الإنجليزى الحديث إلا إذا كانت تثير شيئاً من الضحك والسخرية حتى تتيح لهذا الجمهور فى آن واحد لذة الشعور بالسيطرة على البطل، ثم احترامه وتقديره من أجل «استقامته

---

(١) سير رتشارد ستيل Sir Richard Steele (١٦٧٢–١٧٢٩) .

المنقطعة النظير » . وليس لدينا ما نقوله عن هذا الفساد الذى حل بالمسرحية العاطفية . فالملهاة لا تسخر من الفضيلة . وقد كان ستيل على حق تماماً عندما هجر الملهاة نهائيا ، وإن كان من المؤكد أنه لم يكن يعرف أنه يفعل ذلك . فهو يقول فى مقدمته : « إن هدف هذه المسرحية الرئيسى هو أن تكون عرضا بريئا » . ولعلنا نقول إن هذا ليس هدفا كافيا لأية مسرحية. ولكن يبدو أنه لم يعط نفسه حقها . فمن الراجح أن هدفه الرئيسى هو أن يجعل جمهوره يبكى . فقد كتب بعد ذلك فى نفس المقدمة يقول : « إن كل ما يقوم على السعادة والنجاح يجب أن يكون هدفا للملهاة » وهذه هى المغالطة التى تنجم عن « النهاية السعيدة » بعد أن تنقلب فتكون حماقة وسخفا ، ومن المؤكد أن مما يحسن الملهاة ولا بد إدخال شىء من الجدل يصلح كل الصلاحية لإثارة الضحك ، شىء لا ينبع إلا من صدر منشرح ، وهذه هى حال تلك الفتاة » . وقد كاد ستيل يقوم بخطوة أبعد مدى من مآسى البطولة ومن الملاهى المفجعة التى ظهرت فى فترة عودة الملكية ، تلك المسرحيات التى كانت تنشر لباب الفضيلة بين الأمراء و « عظماء » الرجال فى أوساط شاذة وبيئات غير عادية . لقد نقل هذه الفضيلة إلى المجتمع العادى المألوف ، ومن ثمة بدت فيه أكثر غرابة . وأى حديثين أو ثلاثة من مسرحية « العشاق اليقظون » تدل على ان هدف المسرحية هو تصوير الإنسان كما يجب أن يكون لا كما هو ، ولكن ليس الإنسان فى عالم مثالى ، وإنما الإنسان الكامل فى العالم الواقعى ، حيث يمكن أن تفسد الأمور بسهولة وحيث يجد الناس أنفسهم فى مواقف مضحكة أو مؤلمة . ولكن ما دامت جميع الشخصيات الرئيسية شخصيات فاضلة ، فليس ثمة علاقة بين العقدة والشخصية . فالظروف وحدها هى التى تجعل العاشقين يفترقان ، وهى التى عليها أن تتغير فى النهاية حتى تهيأ نهاية سعيدة . فليس هناك إذن محل لأى مغزى سوى ذلك المغزى السخيف الباعث على الشك ، وهو أن إنكار الذات يوفى جزاءه . وأخيراً نجد أن النهاية الميلودرامية ليست مجرد حيلة لإنهاء المسرحية — كما هو الحال فى النهاية الخيالية لمعظم ملاهى شيكسبير وفترة عودة الملكية — وإنما هى ترمى إلى إحداث نشوة من المتعة الراقية . وقد يكون المشهد الأخير من

مسرحية « العشاق اليقظون » شيقا فى نظر أولئك الذين شاهدوا مثل هذا المشهد فى هزلية صاخبة ماجنة ولكن ليس فى صورته الجدية الأصلية :

مستر سيلاند : سيدتى العزيزة ! صبرا لحظة : إن قلبى ليمتلىء هما وحزنا : ومع ذلك ، فثمة شىء فى قصتك . . .

إنديانا : إن نصيبى هنا هو المرارة والأسى .

مستر سيلاند : لا تفكرى هكذا : أجيبينى أرجوك : هل يعرف بيفيل إسمك وعائلتك ؟

إنديانا : وأسفاه ، يعرفهما جيدا . لكم أود أن أكون أى شىء آخر غير ما أنا عليه — سوف أزيل كل الآثار التى تدل على حالى السابقة . . . جواهرى الصغيرة ، بقايا ما كنت فيه من قبل . . كل ما يشير إلى ما كان ينبغى أن أكون — .

[وفى نوبة اضطرابها تلقى سوارا ، فيتناوله سيلاند وينظر إليه فى حماسة] .

مستر سيلاند : آه ! ما هذا ؟ إن عينى لا تكذبان ! إنه هو ، اجل هو بعينه : نفس السوار الذى أوصيت به لزوجتى فى آخر فراق مفجع لنا .

إنديانا : ماذا قلت ياسيدى ؟ زوجتك ! الى أين يسرح بى الخيال ؟ وماذا تعنى هذه الحركة التى تتسرب فى حنايا قلبى ؟ ولكن حظى يخدعنى من جديد . فإذا لم أكن مخطئة يا سيدى ، فإن اسمك هو سيلاند : ولكن اسم أبى المفقود كان — مستر سيلاند : دانفارز ! ألم يكن كذلك ؟

إنديانا : أية حيرة جديدة هذه ! أجل فهذا حقا هو اسم عائلتى .

مستر سيلاند : فلتعلمى إذن أن سوء الحظ عند ما ساقنى الى جزائر الهند الشرقية — لأسباب يشق على النفس كثيرا أن أذكرها الآن — فإننى غيرت اسمى من دانفارز الى سيلاند !

[تدخل إيزابيلا]

إيزابيلا : إذا لم يكن ثمة تفسير بعد لدهشتك ، فتفرس فى هذا الوجه جيدا (إنه وجهك يا سيدى ، كما اذكر جيدا) ، حملق فيه ، وتبين فيه صورة شقيقتك إيزابيلا !

مستر سيلاند . شقيقتى !

إيزابيلا : ولكن يوجد ما هو أروع وأبدع — ابنتك إنديانا يا سيدى ، ابنتك التى فقدتها منذ أمد بعيد .

مستر سيلاند : أوه ! ابنتى ! ابنتى !

إنديانا : أيتها السماء الرحيمة ! هل يمكن هذا ؟ هل حقا أنا أعانق أبى ؟

مستر سيلاند : وهل أنا أعانقك حقا ! — إن هذه المشاعر لأقوى من أن أعبر عنها — إنهضى يا ابنتى ، إنهضى ، ودعى دموعى تنطلق — أوه يا شقيقتى ! (يعانقها) .

إيزابيلا : والآن يا ابنة أخى المحبوبة ، لن تضايقك بعد اليوم مخاوفى التى لا أساس لها ولا حرصى الذى يسبب لك كثيرا من الألم . وإذا كنت قد أخطأت فى حق حبيبك النبيل بكثرة شكوكى ، فأرجو أن يكون شفيعى فى ذلك هو اهتمامى بأمرك .

مستر سيلاند : أوه ! قدمى له إذن ترضية كاملة ، وكونى له أنت نفسك رسول البهجة والسرور : انطلقى هذه اللحظة ! وأخبريه بكل هذه اللفتات الكريمة من العناية الإلهية بما فيه صالحه ! أخبريه بأن لى الآن ابنة أقدمها إليه لم يعد يرفضها : وبأنه سيصير اليوم عريسا : وبأن الثروة التى كان يسعى إليها والده لن تعوزه : أخبريه بأن جزاءه على جميع فضائله يتوقف على قبوله (تخرج إيزابيلا) . عزيزتى إنديانا ! (يستدير نحوها ويقبلها) .

إنديانا : هل قدر لحبي إذن أن يباركه أبي آخر الأمر ، وأن يمد إليه يده السخية ويمنح قلبي هدية جديرة بمروءة بيفيل ؟

مستر سيلاند : أوه يا ابنتي ! لكم نالت أحزاننا السابقة أكثر مما تستحق من جزاء بمثل هذا اللقاء ! فإذا كنت قد حرمت عدة سنوات من تدليل أبيك ، إلا أن عثوري عليك هكذا في يوم واحد وغمري إياك بمثل هذه السعادة ، لهو تعويض سخي عما سلف ! كما أنه الجزاء الأدنى لهذا الحبيب :

إنديانا : آه لو سمحت لي حالتي بأن أحدثك عن أفعاله ! وكيف كبح واجبه البنوي جماح حبه ، وكيف ضاعف هذا الكبح التزاماته . إن الفخر والفرح اللذين ينطوي عليهما هذا القران سوف يبعثان الدفء في قلبك ياسيدي ، كما استطاع هو ان يبعث الدفء في قلبي .

مستر سيلاند: ما أحمد الحب عندما ينجم عن الفضيلة !! لكم أتحرق شوقا إلى معانقته !

إنديانا : أنظر ياسيدي ، فقد نجحت عمتي في إحضاره وفق رغبتك .

(تدخل إيزابيلا مع سيرجون بيفيل وبيفيل الصغير ومسز سيلاند ومحبرتون وميرتل ولوسندا) .

سير جون : أين ؟ أين المشهد العجب ! — مستر سيلاند : إنني أبارك بهذه المناسبة سعادتنا المشتركة — فشقيقتك الطيبة ياسيدي ، قد ملأت قلبي غبطة وعجبا بما قصته علي من أنباء الثروة التي أصابتها ابنتك ! والآن لقد زالت كل العقبات : فقد صرح ابني بحبه ، وأحال كل ما سبق من أحقاد وشكوك إلى موافقة ورضا . وقد سمعت ياسيدي أنك وافقت على مكافأته .

مستر سيلاند : هذا إذا كانت الثروة المساوية لآمال أبيه يمكن أن تجعل هذا الهدف جديرا بقبوله ياسيدي .

بيفيل الصغير : إنني أغتبط ياسيدي إذ اسمعك تتحدث عن الثروة بقدر ما هي وسيلة لموافقة أفضل الآباء على حبي — فليكن هو مدبرا مقتصدا ، ولأكن أنا

سعيداً — يا زوجتي المباركة التي صارت من نصيبي ! (يعانق إنديانا) .

إنديانا : زوجة ! — أوه ! حبيبتي إلى الأبد ! مولاي ! سيدي ! .

سيرجون : إنني أهنىء نفسي ، وكما أهنئك ، على أن لي ابناً استطاع تحت هذه الظروف القاسية أن يكتشف قدرك العظيم .

مستر سيلاند : أوه يا سيرجون ! ما أقل جدوى حذر الإنسان وما أضعف حيلته ! أي حرص ، وأي تبصر ، وأي تفكير كان يستطيع أن يدبر مثل هذه الأحداث المباركة لكي يسعد أبناؤنا ، كهذا الذي قامت به العناية الإلهية أمام أعيننا ؟

لقد عالجت المسرحية العاطفية بإسهاب — لا بسبب ما قد يكون لها من قيمة حقيقية — وإنما لأنها تبرز طبيعة الملهاة ، ولأن لها خصائص ما زالت حتى اليوم تعزى إلى الملهاة ، : وبخاصة شكل عقدتها العام ، والتفاؤل غير المعقول ولا المقبول بحقيقة الطبيعة البشرية ، ثم الطريقة التي تجرى بها الأمور في هذا العالم . ويمكن تلخيص عناصر المسرحية العاطفية فيما يلي : زعمهم أن النهاية السعيدة تكفي لأن تجعل من المسرحية ملهاة ، المغزى الذي يعني أن الفضيلة تلقى جزاءها ، كما يعني خلق جو يعلي من قيمة الأخلاق عند حل عقدة المسرحية ، ومحاولة تصوير الإنسان كما ينبغي أن يكون ، على أن يكون إنساناً يعيش في هذا العالم على صورته الراهنة ، مع عدم وجود أي ارتباط بين العقدة والشخصيات . وهي في هذه الناحية الأخيرة بالذات لا تتميز عن الملهاة فحسب ، وإنما تناقضها تماما .

(٢)

إذا كانت الملهاة تشارف المأساة والملهاة المفجعة والمسرحية العاطفية من ناحية ، فإنها تشارف المسرحية الهجائية أو التهكمية والمهزلة ومسرحية « المشكلة » من ناحية أخرى . وأبسط هذه الأنواع وأقلها شأناً هي المهزلة ، ولهذا فلن أتحدث عنها إلا في إيجاز .

عندما حللت مشهد تيتانيا و بطم فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، وجدت أن عنصراً من الهزل يدخل فى هذا المشهد . وقد عرفت المهزلة تعريفا مقتضبا فقلت إنها إثارة العواطف الفطرية من نوع يبعث على الضحك ، نوع يرتبط بالملهاة بنفس الرابطة التى ترتبط بها الميلودراما بالمأساة . ويمكن أن توصف المهزلة بطريقة أبسط من هذه الطريقة — وربما بطريقة أكثر دقة — بأنها الملهاة التى يصرف النظر فيها عن المعنى . وهذا يعادل قولنا بأنها الملهاة التى يصرف النظر فيها عن الملهاة . ويعرفها قاموس كاسل بأنها « عمل مسرحى قصير يكون فيه الموضوع تافها والهدف الوحيد هو إثارة الفرح والسرور » . ويوضح لنا هذا التعريف الفارق الرئيسى بينها وبين الملهاة التى يكون فيها الفرح والسرور وسيلة لغاية . وعلى هذا فالمهزلة وإن لم تكن ملهاة ، إلا أن الملهاة يمكن أن تحتوى على عنصر الهزل ، تماما كما أن الخمر يمكن أن تحتوى على فقاقيع ، وإن لم يكن الفوران من الخصائص النوعية للخمر . كذلك فان الهزل — كماء الصودا — يفور ويثور دون أن يشبع بعنصر آخر ، ولا يحتاج الإنسان إلى ذوق مصفى لكى يتذوقه . وما دام هدف المهزلة الوحيد هو إثارة الفرح والسرور ، فمن المحتمل كثيراً أن تقتصر على المواقف المادية أو الجسمانية وحدها ، كما فى المسرحية الخيالية الأسطورية التى يرتدى فيها رجل رأس حمار . غير أن التهريج أيضاً فن ، وقد كان ثمة مهرجون عرفوا بالعبقرية . وعلى هذا فثمة عبقرية فى التهريج الأدبى قد كان ستيرن يتمتع بهذه العبقرية فيما كان يتوفر له من مواهب . وذلك المشهد من قصة « ترسترام شاندى » الذى تتناثر فيه حبات الكستناء الساخنة من فوق المنضدة وتستقر فى حجر فوتاتورياس دون أن يلحظها ، هو من الهزل الرفيع . كذلك فإن تسمية طفل آل شاندى عند تعميده باسم « ترسترام » خطأً بدلا من « ترسمجستس » مما يضايق والده ، هو أيضا أقرب إلى الهزل منه إلى الملهاة والتورية « المجردة » التى لا تحمل أى معنى هى أيضا من قبيل الهزل .

على انه لن يفيدنا كثيراً أن نبين الفرق بين المهزلة والملهاة عن طريق التعريف والأمثلة ، لأن كل شيء يتوقف على استجابة القارىء أو المتفرج .

والواقع أننا لا نستطيع أبدا أن نقول فى يقين إن « هذه ملهاة وإن تلك مهزلة » .
وإذا كنت أعتقد ان ثمة « ملهاة » ينقصها المغزى — مهما كانت أحداثها المتفرقة تبعث على الضحك — فإننى أسميها مهزلة وإذا كنت أرى فيها مغزى من النوع الذى أشرت إليه فى هذا الكتاب فاننى أسميها ملهاة . وعلى هذا فأنا أعد مسرحية وايلد : « أهمية أن تكون إرنست » مهزلة ، « ومسرحية الراعى الثانى »[1] ملهاة . كذلك يخيل إلى أن ديكنز ليس من كتاب الملاهى ، وإن كان من الصعب أن نستبعد سام ويلز وبتس تروتوود ومستر مكوبر من أية قائمة من قوائم الشخصيات الإنجليزية المضحكة . كما أن المشاهد المضحكة التى يظهرون فيها تنطبق عليها قواعد المهزلة ، وتتخللها أحيانا الصبغــة العاطفية أو صبغة الهجاء والتهكم . وأخيرا فان وجود وقائع أو عناصر هزليـــة فى الملهاة الحقيقية يعمل على تعقيد التمييز بين الملهاة والمهزلة ويستبعد كل احتمال فى سبيل الوصول إلى هذه التفرقة . والشخصيات المغلوطة فى مسرحية « الليلة الثانية عشرة » لشيكسبير هى حيلة تقليدية مستمدة من الملهاة الاغريقية فى عصرها الحديث أخذها شيكسبير عن الملهاة الرومانية . ومع ذلك فهى فى حد ذاتها تحمل من الهزل أكثر مما تحمل من الضحك . ومثل هذه الحيل تناسب العقدة المضحكة تمام المناسبة لأنها تسهم فى خلق الجو العام للخيال الذى يستطيع فيه الروح المضحك ان ينطلق فى حرية ، ما دام يحرر الشخصيات من أى ضغط تحدثه الظروف القــاسية أو التى لا يمكن تجنبها .

ومن الصعب كذلك التمييز بين المسرحية الهجائية وبين الملهاة وإن لم ترجع الصعوبة إلى نفس السبب السابق ، إذ يكون ثمة فى هذه الحالة تباين جوهرى بينهما . ولــكنى سبق أن أوضحت فى الفصل الأول أن التهكم أو الهجاء ليس نوعا واضح المعالم من أنواع الأدب . فقد نشأ أصلا من كتابة قصد عمدا الا يكون لها قوام أو صورة : إن لفظة أى تهكم أو هجاء معناها « عصيدة » أو خبيصة . وقد

---

(١) من مسرحيات العصور الوسطى .

اتخذ الأصل اللاتيني على الأقل صورتين متميزتين ، أكثرها انتظاما لم تكن أكثر من مقال منظوم . وفي أوائل تاريخ ظهورها كانت تستخدم أساسا للقدح والسباب ومن هذا الواقع التاريخي نشأ المعنى الحديث للكلمة . أما ما هو هذا المعنى ، فهو أبعد ما يكون عن الوضوح . إنه ليس مجرد قدح وسباب ، وإنما هو يتضمن لونا من الانتقاص والتشويه : فهو يمسخ هدفه ويصوره تصويرا هزليا (كاريكاتوريا) كما نرى ذلك هجائية في « ماك فلكنو »[1] : أو يقارنه بشيء مضحك موجب السخرية أو شيء ذي سمعة سيئة أو شيء محتقر كما يفعل بوب عادة : أو يقلبه رأسا على عقب كما صور صمويل بتلر[2] انجلترا في عصر الملكة فكتوريا في رواية « إيريوون » : أو يغرقه في لجة من النكت كما أغرق صمويل بتلر[3] (وهو غير بتلر السالف الذكر) جماعة الطهريين في القرن السابع عشر . وثمة طريقة لمهاجمة فئة من الناس ، هي استخدام شخص يمثل هذه الطبقة في مسرحية أو قصة ، وإعطاؤه دورا مشينا فيها . ففي مسرحية برنارد شو الرائعة « زير النساء » نجد أن بارامور صورة ساخرة فيها تهكم على الأطباء . وجميع قصص بيكوك[4] تقع بين الملهاة من جانب ، وبين التهكم من الجانب الآخر : وربما كانت واقفة في « أرض حرام » . وتقع الهزلية الصاخبة الماجنة في «أرض حرام» مماثلة . فقصة « جوزيف أندروز »[5] تبدأ على أنها هزلية ماجنة محولة عن قصة « باميلا » للكاتب رتشاردسون : إذ لا يخفى أنها تبدأ بداية تهكمية ، ولكن عند ما تتضح معالم القص أرامز أكثر فأكثر ويقل تحامل فيلدنج على رتشاردسون ،

---

(١) تأليف درايدن Dryden

(٢) ١٨٣٥-١٩٠٢

(٣) كاتب انجليزي آخر يحمل نفس الاسم (١٦١٢-١٦٨٠)

(٤) توماس بيكوك Thomas Peacock (١٧٨٥-١٨٦٦) .

(٥) للروائي فيلدنج Fielding (١٧٠٧-١٧٥٤) .

فإنها تتحول إلى ملهاة . ثم هل تعد « اغتصاب الخصلة »[1] ملهاة تهكمية أو هجائية فكاهية ؟ من الواضح أن الإجابة تتوقف على قصد مؤلفها بوب ، وهو قصد ليس واضحاً تماماً : ومن سوء الحظ أن ما أورده بوب نفسه عن أهدافه وبواعثه ليس له قيمة كبيرة . ومن المستحيل فى هذا النوع الذى يقع بين نوعين أو أنواع أدبية أخرى ، أن تقرر ما إذا كان المؤلف يقف موقفاً معادياً أم يتخذ موقفا محايداً من مجرد التأثير الذى يحدثه كتابه : فهو نفسه قد لا يعرف هذا التأثير إن كان نناناً حقاً . وأنا أميل إلى الثناء على بوب لأنه شغف بالمشهد الذى كان يصوره فى القصيدة ولأنه كان ينظر إليه بخيال الفنان الفكاهى الصادق أكثر مما كان ينظر إليه بالعين الخبيثة المتعصبة الناقدة . ونستطيع أن نفرق بين بعض مسرحيات ابن جونسون (مثل « أفراح سنثيا » و « الشويعر » التى تعدخليطاً من الإعلان عن الذات والتهكم ، وبين روائعه الفكاهية مثل « ڤولبونى » و « السيمياوى » و « سوق بارثولوميو » . ومع هذا فأنا لا أعترض على وصف « فولبونى » بأنها تهكم على البخل وهجاء للبخلاء .

ورغم كل هذا الأساس المشترك فإن الملهاة المسرحية الهجائية او التهكمية لا يستطيعان فى نهاية الأمر أن يتآلفا . فالكاتب الفكاهى لا يستطيع الاستغناء عن اى شيء فى الطبيعة ، ولكنه يجب ألا يخاصم الطبيعة ذاتها. والكاتب الهجائى أو التهكمى يكتب بوحى من شعوره فحسب ، بينما يتحتم على الكاتب الفكاهى أن يخرج بعض الشيء عن نطاق شعوره ليستوعب الطبيعة ثم هما يتبادلان شيئا من فنهما الكتابى . لكنهما يختلفان فى الفكرة . والفرق بينهما يشبه الفرق بين الجنون والعقل. ولا أقصد طبعا أن أقول إن جميع الكتاب الهجائيين أو التهكميين مجانين ، أوحتى يمكن أن يكونوا مجانين. فقد كان داريدن ومعاصره صمويل بتلر

---

(٢) للشاعر الكسندر بوب Alexander Pope (١٦٨٨–١٧٤٤) -

(مؤلف « هوديبراس »[١]) من اعقل الكتاب ، حتى لقد كان تهكمهما يقترب من الملهاة . ولكن الكاتب التهكمى إما أن يتعمد الابتعاد عن ذلك التفاعل بين نفس الإنسان وبين العالم الخارجى الذى تتكون منه حياة العقل ، وإما أن يقطعه عنه مزاجه دون أن تكون له حيلة فى ذلك . والرجل المجنون شخص ذاتى فى نظرته إلى آخر حدود الذاتية، وكذلك الكاتب التهكمى لأغراض فنية، أما الرجل العاقل فتتفاوت مقدرته على الحياد الذهنى. وهذه القدرة على الحياد أو العزلة الذهنية، أو الاستعداد لممارستها ، هى التى تميز الكاتب الفكاهى من الكاتب التهكمى . وكبار الكتاب التهكميين بطبيعة الحال هم أكثر من مجرد أناس غاضبين ، أو ممرورين أو مخيبى الأمل . إنهم عادة قوم مثاليون ممن حبطت مساعيهم . إنهم يقاونون الحياة كما هى بالحياة كما كانوا يريدون منها أن تكون. وعند مايصبحون غير قادرين أو غير مستعدين للتوفيق بين الإثنتين ، إذا هم يهاجمون تلك الحياة التى هى فى نظرهم أقل قيمة من الحياة الأخرى . ولكنك لاتستطيع أن تكون فى هذا الموقف إذا كان الوسط الذى تتخذ فيه موقفك هو الوسط المعيارى العام . لأن المعيار العام يمكن أن يتفق دائماً مع الشىء الحقيقى . وربما لا يكون لهذا الشىء وجود فى الطبيعة . إلا أنه كامن فى كل مكان . فالخيول ذات الصفات البشرية ، التى صورها سويفت[٢] هى رموز لمثل أعلى ، إلا أنها شاذة عن المألوف كل الشذوذ .

ولنعد مرة اخرى إلى تيتانيا وبطم ، فقد قلت إن شيكسبير فى تصويره للمشهد الغرامى بينهما كان يرمز إلى أحد مظاهر حب الخلود الغريب الذى يتعلق به الهلكى من أبناء الزمن : إن لنا عقولا كعقول الجن ، ولكنها مرتبطة بحركات أجسامنا، هذه الحركات السارحة المتعبة التى تبدو غريبة أحيانا . وعلى هذا النحو أيضا يرتبط المثالى والدنيوى معا فى تلك الصحبة المضحكة المثيرة للشجون والتى تجمع

---

(١) قصيدة تهكمية كتبها صمويل بتلر (١٦١٢–١٦٨٠) فى الفترة بين ١٦٦٣–١٦٧٨

(٢) فى روايته « رحلات جليفر » Gulliver's Travels

بين دون كيشوت وسانكو بانزا . فكل من هاتين الملهاتين العظيمتين تحمل خيالاً جامحا وطبيعة دنيوية فى توازن رائع كما يسلط أحدهما على الآخر — وأعظم كتاب التهكميين سويفت هو أيضا — تسليطا يبرز الفرق بينهما إبرازا قويا ، غير أن خياله يعجز عن إقامة الانسجام بينهما ، لأنه لا يعترف بوجود وفاق بين الزمن والخلود وهذا يفسر لنا الفارق الأساسى بين الملهاة والمسرحية الهجائية التهكمية . فالملهاة تقبل الحياة والطبيعة البشرية تقبلهما فى بشر وابتهاج أحيانا كما فى « حلم ليلة فى منتصف الصيف » ، وأحيانا فى شيء من الحزن كما فى « دون كيشوت » ، ولكنها تقبلها دائما بالإحساس السليم الذى يصدر عن النظرة السليمة والفهم المستقيم . أما الهجائية فلا تقبلهما . إنها ترفضهما وتسعى إلى الهدم . ولذلك لا ترى بدا من ان تجعل هدفها المباشر ، إما الشيء غير الطبيعى وإما أن تمد هذا الهدف إلى ضروريات الحياة ولكن بعد أن تهدم تأثيرها وتجعلها عقيمة (كما فى الكتاب الرابع من رحلات جليفر) ، وأخلص من هذا إلى القول بأن الملهاة ، وكذلك المأساة ، ليستا فى مرتبة مختلفة عن مسرحية التهكم أو الهجاء فحسب ، بل وفى مرتبة اسمى منهما . وأخلص من هذا أيضاً إلى أن الكاتب التهكمى عندما يتحول إلى كاتب فكاهى فإن عقله يكون أكثر نضجاً وعمله أكثر صدقاً .

وقد سبق أن قلت إننا نعد العمل الأدبى عملا تهكمياً بالنظر إلى هدفه المباشر ، وأن التهكم يتميز عن الملهاة بافتقاره إلى التوازن ، الذى قد يكون توازناً متعمداً خاصاً أو كامنا فى تكوينه . والفرق بين الملهاة وقصص « المشكلة » يحمل شيئاً من هذا الاختلاف . فالملهاة تعالج الناس على أنهم وحدات فى مجتمع يتألف من وحدات متشابهة وتحكم عليهم على هذا الأساس . والكاتب الفكاهى لا يصدر عن نفسه عادة فى الأحكام التى يعطيها ، وإنما هو يقدم إلى جمهوره الشواهد التى يصدر هذا الجمهور حكمه على أساسها . وهذه خطة أفضل وفن أرقى . ولكى يفعل هذا يجب عليه أن يفهم من الطبيعة البشرية ما يكفى على الأقل لأن يقنعنا بأنه يعرف ما يتحدث عنه ، كما يجب عليه أن يكون قادراً على تصوير شخصياته بالحديث وبالفعل . ولكنه ليس مجرد عالم من علماء النفس له خيال مسرحى ، وإنما هو

أيضا ناقد للحياة (وإن كان بطريق غير مباشر) . ومعنى هذا أنه إذا كان عليه أن يؤدى عمله جيدا فيجب عليه ألا يعرف كيف يتصرف الناس فحسب ، وإنما يجب أن يكون لديه أيضا معيار للسلوك يتبعه . والملهاة الجيدة هى التى تحقق توازنا جيدا بين هاتين الناحيتين النفسية والخلقية . ويجب أن تكون شخصيات الملهاة شخصيات بشرية بطريقة ظاهرة لا غموض فيها ، إلا فالأرجح أن يخطىء المغزى الهدف المقصود منه .

ومن جهة أخرى يجب أن تكون للكاتب المسرحى فلسفة فى الحياة وإلا فان المسرحية — مهما كانت تفاصيلها صادقة — سوف يعوزها المغزى والتماسك ، ومن ثمة تصبح مسرحية مملة وعديمة التأثير . وينطبق هذا أيضا على الرواية ، أو القصة الطويلة ، غير أنى أرى من الأنسب أن أقصر حديثى هنا على المسرحية .

ويكفى أقل قدر من الفلسفة لمساندة الملهاة إذا كانت ملهاة جيدة البناء جياشة بالحياة فى تصوير شخصياتها وسياقة أحداثها ، وإن كانت جيدة التأليف . وثمة تسمية مناسبة لهذا النوع من المسرحية — إذ نسميها ملهاة « خفيفة » . ومن هذا النوع مسرحيات فلتشر التى كانت شائعة ذائعة فى القرن السابع عشر . وهى وإن لم تعد تمثل على المسرح ، إلا أن واحدة منها — وهى « أحكم زوجة واتخذ زوجة أخرى » جديرة باحيائها على المسرح . وأنا أعتقد أن مسرحية « تمسكنت فتمكنت» ملهاة خفيفة ، وإن كان حكمنا على الملهاة بأنها « خفيفة » أو هابطة أو « راقية » يجب أن يكون مرجعه غالبا إلى الرأى الخاص . إذ كل هذه الأنواع المسرحية تدخل فى نطاق الملهاة .

ولكن الملهاة التى يكون فيها الاهتمام بالناحية الإنسانية اهتماما عاما وليس اهتماما خاصا بشخص معين لا يمكن على ما أعتقد أن تسمى ملهاة بالمعنى الصحيح . ويمكن أن يقال — أن يقال أحيانا بحق — إن المسرحية التى تتركز حول الأخلاق أو السياسة مع استبعاد دراسة النفس البشرية ، لاتعد مسرحية على الإطلاق وإنما هى موعظة أو نبذة دينية . أليس مثل المسرحية التى تخلو من الشخصيات

الشيقة مثل حيوان لا دم فيه ولا حياة ، أو طفل حديث الولادة ؟ غير أن ثمة مسرحيات من هذا النوع ، بل ومسرحيات مشهورة أيضا . فالمسرحية الأخلاقية التى شاعت فى العصور الوسطى كانت الأفكار المجردة تحل فيها محل الشخصيات . وعلى الرغم من أن الأسلوب المجازى فى الكتابة يعد غريبا بالنسبة إلى القرن العشرين ، إلا أن مسرحية « كل حى » لم تفقد جاذبيتها المسرحية . وثمة مثل آخر للمسرحية التى تخلو من الاهتمام بالشخصيات خلوا كبيرا ، وهو مسرحية المشكلة الحديثة التى تختلف عن كل من الملهاة والمأساة فى أنها تعالج المواقف التى تنشأ فى المجتمع على أنها مجرد مشاكل أخلاقية أو مشاكل سياسية ، وفى صورة مجردة دون الإشارة إلى خصائص الطبيعة البشرية وألوان شذوذها . وقد شاعت مثل هذه المسرحيات فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وتنتمى مسرحيات جولزويرثى[1] إلى هذا النوع وإن كان هو قد سمى بعضها . غير أن مسرحية المشكلة ظهرت قبل ذلك . فإذا عددنا مسرحية « كيل بكيل » لشيكسبير مسرحية عن المذهب الطهرى ، وإن مسرحيته « ترويلس وكريسيدا » مسرحية عن تفكك المجتمع فى المراحل الأخيرة من الحرب ، فمن الممكن أيضا أن نعدها من نوع مسرحية المشكلة . إذ يبدو أن شخصيتى ايزابيلا وأوليسيز مثلا تستمدان قوتهما المسرحية من الأفكار المجردة التى ترمزان إليها .

وبينما يثير موضوع مسرحية المشكلة الاهتمام العام بصورة قوية ، نجد الجمهور — الذى انشغل تفكيره انشغالا تاما بهذا الموضوع — قد يكون مستعدا لأن يغض عما فيه من قصور مسرحى ، فالموضوع فى وضعه المنظور يكون عرضة لأن يبدو موضوعا غير واقعى — بل موضوعا مصطنعا وبعيدا عن الحياة أكثر من الأحداث المجازية التى فى « الملكة الجنية » والتى يسندها على الأقل خيال الشاعر . (وهذا ينطبق أيضا بهذه المناسبة على « كيل بكيل » و « ترويلس

---

(١) جون جولزويرثى John Galsworthy (١٨٦٧–١٩٣٣) .

وكريسيد ») . ولكن ثمة شرط واحد ممكن أن يجعل لمسرحية المشكلة قدراً محدودا من الاهتمام الدائم ، ذلك أن المشكلة إذا كانت مشكلة معقدة تعقيداً كافيا ، فانها يمكن أن تسند المسرحية دون حاجة إلى عمق نفسى أو عاطفى . فنحن إذا وضعنا مجموعة من الشخصيات فى ظروف معقدة (وبالتالى) فى ظرف خاصة ، لبعثنا فيها الحياة لهذا السبب وحده . ولكن البراعة مهما كانت لاتستطيع بمفردها أن تحول قصة المشكلة الى ماساة أو ملهاة .

اما فى الناحية الأخرى من ذلك كله فتقع ملهاة الأفكار . وليس ثمة ما يمنع الملهاة — أو المأساة للسبب نفسه — من الاهتمام بالمشاكل الإجتماعية . ولكن يجب أن ذلك بطريقة تتفق مع طبيعتهما واهدافهما الخاصة . ومن السهل — نوعا — تحديد مجالها فى ذلك من الناحية النظرية ، حتى لو اختلفت الآراء فى الجانب الذى يجب أن تقع فيه أية مسرحية معينة . ولنضرب مثلا بإحدى المشكلات — ولتكن مشكلة الحرب أو مشكلة الوراثة . فإذا تصورنا المواقف المهلكة — كورطة أو نكبة تقع فيها الشخصيات مثلا دون أمل فى النجاة — كانت النتيجة ماساة . وأما إذا تصورنا هذا الموقف إطاراً لعرض الشخصيات بحيث يستطيع الكاتب المسرحى أن يلقى ضوءاً خاصاً على عدد من الأنماط البشرية أو الأشخاص الخياليين بأن يبين لنا كيف يستجيبون جميعا أو يتاثرون بعامل شائع فى التاريخ الاجتماعى ، كانت النتيجة ملهاة . وأما إذا كان مجرد موقف لا هدف لنا منه إلا ان نجعله موقفا واضحاً ، كانت النتيجة مسرحية مشكلة . وسوف أورد صنفين من الأمثلة لأبين هذه الفروق . وهذه الأمثلة — شانها شأن الأمثلة المماثلة — ستكون أمثلة افتراضية ، لأنها تعتمد على تفسيرنا لهذه المسرحيات . ولكن هذا لا يهم ، إذ يمكن توضيح نقطة بواسطة احد الافتراضات كما يمكن توضيحها بواسطة إحدى الحقائق المعروفة فى مسرحية «أنطونى وكليوباتر»[1].

---

(١) انظر المشهد الثانى من الفصل الثانى .

لشيكبير نجد أن الحرب أمر مهلك بالنسبة لأنطونى . فهو يعرف أنه إذا انساق أو اضطر إلى الحرب مع قيصر فهو هالك لا محالة . وهو يعرف أيضاً أنه إذا بقى مع كليوباترة فإن الحرب سوف تنشب . إذاً « فهل لامناص من أن يتخلى أنطونى عن كليوباتر تخلياً تاماً ؟ » أو أنه « لن يتخلى عنها أبداً ! » . فهذه هى عقدة المأساة . أما فى مسرحية « الأسلحة والإنسان » فإن برناردشو لا يجعل الحرب تهلك أحداً . وإنما هو يستخدمها فقط ليفضح أنانية سرجيوس وغروره اللذين يثيران الشفقة ، تلك حقارة ميجور تلك الحقارة التى يصدر فيها عن ذكاء ومسحة مهذبة ونفاق رينا التى لا هم لها إلا اقتناص الرجال ، ثم خيال بلنتشلى . صحيح أنه يقدم لنا موضوعاً عن الحرب — يتلخص بوجه التقريب فى أن الشيكولاته أنفع للجندى وأجدى عليه من الطلقات النارية . ولكنه فى هذه المسرحية — شأنه فى جميع مسرحياته الجيدة — يولى اهتماماً أكبر لشخصياته ولوجهة نظرهم (ولوجهات نظرهم هذه بصفة خاصة) أكثر من اهتمامه بالموضوع ذاته . فهو يعرف ان الطبيعة البشرية تهدم دائماً أحسن النظريات ، وقد كان من الحكمة والتعقل بحيث آثر المعرفة باهتمامه ولم يحفل بالحرب . ومهما يكن من شىء ، فإن سرجيوس هو الذى يكسب المعركة بإغفاله جميع قواعد الحرب الحديثة ، كما يعترف بذلك بلنتشلى آسفا . وأخيراً ، فلنفرض أن « ترويلس وكريسيدا[1] » ليس لها هدف أعمق من ذلك الذى ذكرته فى الفقرة قبل الأخيرة ، وأن الموضوع الرئيسى للمسرحية يكمن فى حديث اوليسيز المشهور عن الدرجات والمراتب ، أو بصورة أكثر تأثيراً فى الفساد الخلقى الذى يشير إليه هذا البيت الجاف الواقعى : « لقد ذهب هكتور ، ولم تكن هيلين قد استيقظت بعد » ، وكذلك فى زمجرات ثيرسيتس . وثمة أيضاً عناصر من الملهاة والمأساة جميعاً فى هذه المسرحية ، كما هى الحال قطعاً فى أية صورة شاملة عن الحرب . ولكن المسرحية لاتندرج بصفة عامة تحت أى من النوعين ، كما أنها لا تندرج تحت مسرحية المشكلة . وثمة مثل

---

(١) انظر المشهدين الثانى والثالث من الفصل الأول من مسرحية شيكسبير

آخر اكثر وضوحاً لمسرحية المشكلة التى تدور حول الحرب فى مسرحيــة چان جيرودو[1] المسماة « لن تقع حرب طروادة » .

ولننتقل الآن إلى المثال الآخر وهو الوراثة . فقد تاثر بهذا العامل من عوامل الحياة الإنسانية الـكاتب بسن أعظم كتاب المسرح الأوربيين فى القرن التاسع عشر ، وكان تاثره به من القوة بحيث أنه طبع نظرته كلها إلى الحياة بطابع حزين . فعلى الرغم من ان مسرحيته « اشباح » تهتم اهتماماً كبيراً بأحد الشرور الاجتماعية الوراثية التى تلائم مسرحية المشكلة إلا أنها مأساة ، لأن عقدتها تقوم على فكرة ان الحياة تسير فى طريق محتوم ولا محيص منه ، وأنها يمكن أن تتحطم بسبب ذلك رغم اى مجهود جبار نحاول به منع تحطيمها . وهذا موضوع شائع فى كثير من مآسى إبسن الأخرى — كمسرحية « البطة البرية » مثــلا . أما برناردشو (وهو أيضاً كاتب مسرحى شديد التاثر بالأفـكار التى كانت سائدة فى أواخر القرن التاسع عشر وبخاصة نظرية تاثير علم الحياة على الأخلاق ، كما أنه شديد الإعجاب بإبسن) فلم يستطع أبداً أن يسحق ذاتية شخصياته بطريقة إبسن التى تخلو من الرحمة . ففى « أزمة » مسرحية « ميجور باربره » نجد أن مصير البطلة تحدده الوراثة بصورة ما فهى لا تستطيع مقاومة سحر السلطة وتثبت أنها ابنة أندرشافت حقاً ، وبالتالى ابنة ليدى بريتومارت . ولـكن ستيفن من نفس السلالة والنسب ، وكذلك ساره ، وهما يظهر ان هذا بطريقتين متباينتين أشد التباين ، لأن الوراثة وإن كانت مشكلة ، إلا أنه ليس ثمة ما يدعو إلى أن تؤدى بنا إلى الأخذ بمذهب الجبر أو القضاء والقدر . ولذلك نشعر عندما تفرغ باربره من اختيارها ، بانه اختيار حقيقى قامت به بالاشتراك مع كازنز بمحض إرادتهما وأمكن تحقيقه نتيجة مزاجيهما الذاتيين . وأخيراً فإن قصة صمويل بتلر المسماة « نهاية البشر أجمعين » وهى من نوع[2] قصة الرسالة (وهو ما يقابل مسرحية المشكلة)

---

(٢) ١٨٨٢ — ١٩٤٤

(١) نوع من الرواية يقابل مسرحية المشكلة .

محاولة لتصوير الحياة بلغة علم الأحياء ، دون أى هدف آخر سوى ترغيب القراء فى معرفة أخلاق الإنسان وسلوكه بواسطة هذا العلم ، أو ترغيبهم بنوع اخص فى تربيته .

ويسعدنى أن اختم هذا الكتاب بهذه الإشارات إلى برنارد شو . وهو يوصف أحياناً بأنه كاتب مسرحيات مشكلة أكثر من كونه كاتباً فكاهياً . ومن المؤكد أن بعض مسرحياته — « كبيوت الأرامل » من جهة ، و « عربة التفاح » من جهة أخرى — هى مسرحيات مشكلة . غير أننى أفضل أن أقبل ما قاله هو فى مقدمة مجموعة مسرحاته التى ظهرت عام ١٩٣٤ من أنه كاتب كلاسى للملاهى وإن هدفه هو «تهذيب الأخلاق عن طريق السخرية» . ونحن نجد أن شخصياته تتحدث كثيراً عن مشاكل العالم الذى تعيش فيه والذى يعيش هو فيه . ولكنه يدعها تقول فى ذلك ما تقول . فنحن نعرف منها عن أوهام العقل البشرى وخلقه أكثر مما نعرف عن المشاكل التى تتحدث عنها . وقليل من كتابنا المسرحيين من كتبوا ملاهى تفوق فى تأثيرها ملاهى برنارد شو التى نذكر منها على سبيل المثال « الأسلحة والإنسان » و « كانده » و « قيصر وكليوباتره » و « آندروكليز والأسد » و « بيجماليون » و «القديسه چون »[1] .

---

(١) سبق أن أشرت الى أننى أعتبر « القديسة چوان » ملهاة . و أنا وان كنت لم اطلب اذن مستر شو فى ذلك ، الا أنه يبدو لى أن خاتمة هذه المسرحية تجعل موقفه واضحا .

ترويلس وكريسيدا Troilus anb Criseyde

يشكهن كالخاس — أحد متنبئى طروادة — بأن بلاده سوف تهزم فى الحرب فيهرب إلى اليونان تاركا ابنته الجميلة كريسيدا . وذات يوم يراها الأمير ترويلس فيهيم بها . ويعرض عليه صديقه بانداروس مساعدته فى الوساطة بينهما ، إذ لم تكن سوى ابنة أخيه . ويكتب ترويلس خطابا إلى كريسيدا بإيعاز من بانداروس ويؤثر الخطاب فيها فتبعث إلى ترويلس بالرد . ويسأم ترويلس هذه المراسلات ، فيمهد باندروس للقاء بينهما بان يطلب من شقيق ترويلس دعوتهما للعشاء . وبعد العشاء تستجيب كريسيدا لحب الأمير .

وتدور فى ذلك الوقت معركة طاحنة بين اليونان وأهل طروادة يقع فيها كثير من قواد طروادة فى الأسر . ويحل موعد تبادل الأسرى ، فيوعز كالخاس إلى اليونان أن يطلبوا كريسيدا فى مقابل أنتينور ، أحد مقاتلى طروادة . ويوافق برلمان طروادة على المبادلة . وعبثاً يحاول هكتور — شقيق ترويلس — أن يقنع البرلمان ببقاء كريسيدا فى طروادة . ويستبد اليأس بترويلس ، وتستعد كريسيدا لمفارقة حبيبها بعد أن تقسم له أنها ستظل مقيمة على العهد .

وتتم المبادلة ، ويقود ديوميديس — أحد جنود الأعداء — كريسيدا إلى معسكر اليونان . وينتظر ترويلس انقضاء الأيام العشرة التى وعدت كريسيدا بأن تعود فى نهايتها . بيدأن ديوميديس يكون قد نجح فى إغراء كريسيدا ، فتعطيه مشبكا كانت قد أخذته من ترويلس عند فراقهما . وعندما يتبين ترويلس أن حبيبته قد هجرته ، يعول على الانتقام من ديوميديس . ولكنه يخر صريعاً بضربة يسددها إليه أخيل .

كما تهواه As You Like It

يغتصب فردريك الحكم من أخيه الأكبر الذى يحكم إحدى دوقيات فرنسا . ويفر الدوق المطرود مع كثيرين من أتباعه المخلصين ليعيش فى غابة آردن . غير أن ابنته روزالند تبقى فى القصر كرفيقة لابنة عمها سيليا ، ابنة الدوق المغتصب . وذات يوم يأمر فردريك الفتاتين بأن تشاهدا مصارعة بين بطل يدعى تشارلز وشاب يدعى أورلاندو ، وهو ابن سير رولاند دى بويز الذى توفى وترك وصية يعهد فيها إلى ابنه الأكبر بمهمة تعليم شقيقه أورلاندو . ولكن أوليفر يهمل وصية أبيه . ويقع نظر روزالند على أورلاندو فتهيم به . وينتصر أورلاندو على خصمه فى المصارعة فتزداد به إعجاباً . ويكتشف فردريك شغف ابنة أخيه بابن عدوه فيطردها من القصر . ولكن ابنته سيليا تهرب معها ، ويمضى معهما المهرج تتشستون . وتتنكر روزالند فى زى غلام وتتخذ لنفسها اسم جانيميد . ويمضى الثلاثة إلى غابة آردن . وفى نفس الوقت يقرر أورلاندو أيضاً الهرب من قسوة أخيه أوليفر وفى غابة آردن يكتشف الدوق المطرود أن أورلاندو ابن صديقه القديم سير رولاند دى بويز فيكرمه . وذات يوم يرى أورلاندو رجلا راقداً تحت شجرة وقد التف حول رقبته ثعبان وربضت لبؤة جائعة بالقرب منه . ولم يكن سوى أخيه أوليفر . ويستل أورلاندو سيفه فيقتل الثعبان ثم يجهز على اللبؤة . ويندم أوليفر على قسوته الماضية على أخيه الذى انقذ حياته . وهكذا يجتمع شمل الأخوين . وتعجب سيليا باهتمام أوليفر بأخيه أورلاندو ، فيتفقان على الزواج . وتكشف روزالند على شخصيتها لتلتقى بحبيبها أورلاندو . ويكون فردريك فى ذلك الوقت قد أغضبه هرب سيليا فيخرج على رأس حملة للقبض على أخيه الأكبر . ولكنه يلتقى على حدود الغابة بناسك عجوز يهديه ، فيقرر تمضية بقية حياته فى الدير ويأمر بإعادة الدوقية إلى صاحبها الشرعى .

The Way of the Worlb سنة الحياة

ميرابيل يرغب فى الزواج من ميلامانت . ولكنه عمة ميلامانت الوصية عليها ، ليدى وشفورت ، تكره ميرابيل لأنه سخر منها ذات مرة بأن ادعى أنه يطلبها للزواج . ولكى يحملها ميرابيل على الموافقة على زواجه من ميلامانت يأمر خادمه ديتويل بأن ينتحل شخصية عمه سير رولاند ويطلب يد ليدى وشفورت . ولكن مسز ماروود (عشيقة فينول زوج ابنه ليدى وشفورت) تستمع خلسة إلى محادثة بين فويبل (خادمة ليدى وشفورت وزوجة ويتويل) ومسز فينول (ابنة ليدى وشفورت وعشيقة ميرابيل السابقة) ، فتخبر فينول بالمؤامرة ، وتخبره أيضاً بأن مسز فينول تزوجته بتحريض ميرابيل لأنها كانت قد حملت منه وأرادت أن تتخذ أباً لطفلها . حقيقة أن فينول نفسه قد تزوج زوجته لثروتها . ولكنه يثور عندما يكتشف انه خدع ويقرر — بمساعدة مسز ماروود — أن يحطم أمل ميرابيل فى الزواج من ميلامانت ويرسل ماروود خطاباً غفلا من الإمضاء إلى ليدى وشفورت يفضح فيه المؤامرة ويقول أن « سير رولاند » المزعوم ليس سوى محتال . بينما تزور مسزماروود ليدى وشفورت وتكشف لها الحقيقة . كذلك تخبر فينول باشتراك زوجته فى المؤامرة ، فيخبر ليدى وشفورت بدوره بعلاقة زوجته (ابنة ليدى وشفورت) بميرابيل ، ويقسم أنه إذا لم يسلم ثروة زوجته فإنه سوف يفضح علاقتها الآثمة . ولكن ميرابيل يحبط خطة فينول بان يكشف عن علاقته بمسز ماروود . وأخيراً يعتذر ميرابيل لليدى وشفورت فتصفح عنه وتسمح له بالزواج من إبنة أخيها ميلامانت .

العاصفة Tempest

ينتزع أنطونيو الخبيث عرش ميلانو من شقيقه بروسبيرو ويطرده منها بالاشتراك مع ملك نابولى . ويركب بروسبيرو وابنته ميراندا سفينة يجرفها التيار إلى جزيرة منعزلة وسط المحيط ، كانت الساحرة سيكوراكس قد نفيت إليها . وكانت أثناء إقامتها فيها قد سجنت آريل لرفضه تنفيذ أوامرها . ولكن معرفة بروسبيرو بالسحر تجعله يفرج عن آريل السجين وغيره من العفاريت التى سجنتها الساحرة . وتعترف هذه العفاريت بفضل بروسبيرو وتتخذه سيداً لها ، وكذلك يفعل كاليبان ابن سيكوراكس .

وبعد اثنتى عشرة سنة يستخدم بروسبيرو سحره فى إغراق سفينة قرب الجزيرة كانت تحمل شقيقه أنطونيو وملك نابولى وابنه فرديناند . وينقذ جميع ركاب السفينة . غير أن فرديناند يفترق عن بقية الركاب فيحسبونه قد غرق ، ويحسبهم قد غرقوا . ويفلح بروسبيرو فى أن يقرب بين ميراندا وفرديناند ، فيحب كل منهما الآخر ويتعاهدان على الزواج . وفى هذه الأثناء يكون آريل قد نفذ أمر بروسبيرو بأحداث متاعب لأنطونيو وملك نابولى . وأخيرا يعترف أنطونيو بخطئه. ويندم الملك على قسوته ، فيعيد إليه بروسبيرو ابنه ، ثم يستخدم سحره فى إعادة السفينة إلى حالتها الأولى .

ترسترام شاندى Tristram Shandy

يروى لنا ترسترام شاندى قصة حياته فيقول أنه يعتقد أن معظم مشكلات حياته ترجع إلى أن اللحظة التى تم فيها حمل أمه به قد أفسدتها والدته عند ما سألت زوجها إذا كان قد تذكر ملء الساعة وثمة مشكلة أخرى تتعلق بمولد ترسترام ، وهى اتفاق الزواج المعقود بين والديه . فطبقاً لهذا الاتفاق كان من المقرر أن تسافر مسز شاندى إلى لندن لتضع طفلها . أما إذا كلفت زوجها نفقات رحلة إلى لندن نتيجة « إدعاء كاذب » ، فإن ولادتها التالية تتم فى القرية .

وتصادف أن تجشم مستر شاندى رحلة إلى لندن من هذا النوع ، فأصر على أن يولد ترسترام فى القرية . وفى الليلة التى ولد فيها ترسترام كان أبوه وعمه جالسين فى غرفة الجلوس منهمكين فى مناقشاتهما التى لا تنتهى . وكان العم توبى ضابطاً فى الجيش ، ثم أصيب فى القتال إصابة جعلته يحجم عن الزواج وينعزل فى القرية . وهناك بنى — بمساعدة الأومباشى تريم — مجموعة ضخمة من نماذج الاستحكامات كان يمضى فيها كل وقته ليشبع فيها هوايته . وأثناء عملية الولادة يخطىء الدكتور سلوب — وهو طبيب ريفى جاهل — فى عملية وضع الطفل « فيفرطح » أنفه . ويرسل مستر شاندى خادمته لتسترعى القسيس الذى سيقوم بتعميد الطفل وتخبره بالاسم الذى اختاره له . غير أن الخادمة تنسى الإسم فيسميه القسيس ترسترام — وهو أسوأ اسم على ما يعتقد مستر شاندى .

ويروى ترسترام بقية قصة عمه فيقول إنه كانت تقطن بالقرب منهم أرملة ضربت حصارا شديدا حول العم . ويدرك العم فى النهاية هدف السيدة عند ما تسأله عن « موقع » الجرح الذى أصيب به فى المعركة ، ويعدها بأن يجعلها تضع يدها على نفس البقعة التى أصيب فيها ، ثم يحضر لها خريطة المعركة لتضع يدها فوقها . وتخيب هذه الإجابة أمل الأرملة . ويخبر الأومباشى العم توبى بأن السيدة تعنى موضع الجرح على جسمه وليس على الخريطة ، فيشعر توبى بحرج شديد يجعله يستبعد فكرة الزواج إلى الأبد .

تمسكنت فتمكنت She Stoops To Conquer

كان لمسز هارد كاسل — الروجة الثانية لمستر هارد كاسل — ابن فاسد مدلل من زوجها الأول يدعى تونى . كما كان لمستر هارد كاسل ابنة تدعى كيتى . ويتبين مستر هارد كاسل أنه قد آن لابنته أن تتزوج فيرسل فى طلب مستر كارلو — ابن صديقه الحميم — ليتعرف عليها . أما مسز هارد كاسل . فكان أملها أن يتزوج ابنها تونى من كونستانس التى كانت تحت وصايتها والتى كانت صديقة لكيتى ولكن تونى وكيتى يكره كل منهما صاحبه . ويصل مارلو فتعرف فيه كونستانس صديق هستنجز ، الشاب الذى تحبه .

ويضل مارلو وهستنجز الطريق فى طريقهما إلى منزل هارد كاسل ويصلون إلى حانة كان تونى يتناول فيها الخمر مع أصدقائه . ولكى ينتقم تونى من زوج أمه يرشد الشابين إلى منزله على أنه حانة يحسن بهما أن يمضيا فيها الليلة لأن المنزل ما زال بعيدا . وتحدث مفارقات لطيفة نتيجة اعتقاد مارلو وهستنجز أن مستر هارد كاسل صاحب حانة وأنهما ليسا فى منزل .

ويقابل هستنجز كونستانس ، فتعرف منه المكيدة التى دبرها تونى . ولكنهما يقرران ألا يذيعا السر وأن يبقى مارلو معتقد أنه فى حانة وأن كيتى خادمة فيها ويواصل مغازلته لها ويبوح هستنجز إلى تونى برغبته فى الزواج من كونستانس فيعد تونى بمساعدتهما حتى يتخلص من كونستانس التى تريد منه أمه أن يتزوجها لثروتها وتكتشف مسز هاردكاسل أن هستنجز يدبر خطة للهرب مع كونستانس فتقرر أخذها إلى منزل عمتها . ويعرض عليها تونى أن يتولى قيادة العربة بنفسه . ولكن بدلا من أن يأخذها إلى منزل العمة يعرج بهما هنا وهناك فى نفس المكان ثلاث ساعات حتى تعتقد مسز هارد كاسل أنهم ضلوا الطريق ويملكها خوف شديد . ويختفى تونى والدته المذعورة بين الأشجار ويعود بكونستانس إلى هستنجز . وفى النهاية تصفح مسز هاردكاسل عن كل ما حدث ، ويتزوج مارلو من كيتى ، وهستنجز من كونستانس .

إمّـا Emma

إما وودهاوس فتاة غنية تزوجت مربيتها وصديقتها فاتخذت تحت كنفها فتاة فقيرة تدعى هارييت سميث . ولكن إما كانت تعتقد أن هارييت تنحدر من عائلة نبيلة ، فكانت تحملها على قطع علاقتها بأسرة مارتن الفلاح ، وأن تطمع في الزواج من مستر إلتون . ويخيل إلى إما أن إلتون بدأ يحب هارييت فتشعر بزهو لنجاح خطتها . ولكنها تفاجأ ذات يوم بمستر إلتون يطلب يدها هي للزواج . وتشفى هارييت من حبها لإلتون عند ما يرفض أن يراقصها في إحدى الحفلات فيتقدم منها نايتلي ، وعندئذ يتحول تفكيرها إلى نايتلي .

وتعلم إما من هارييت أنها بدأت تهتم بمستر نايتلي . وتحس فجأة بالغيرة تستعر في قلبها : فقد كانت هي نفسها تحب مستر نايتلي . وتمنت لو لم تكن قد رأت هارييت سميث قط . فضلا عن رغبتها في الزواج من مستر نايتلي ، كانت تعلم أن زواجه من هارييت ليس متكافئاً وليس من المحتمل أن يؤدى بهما إلى السعادة .

بيد أن غيرة إما لا تلبث أن تهدأ عند ما يطلب منها مستر نايتلي أن تتزوجه . وأما هارييت ، فان مستر نايتلي عند ما كان يوليها اهتمامه ، فإنما كان في الحقيقة يحاول أن يعرف حقيقة شعورها نحو مارتن ، مستأجر مزرعه الشاب . وذات صباح يعلن مستر نايتلي أن مارتن قد عرض الزواج مرة أخرى على هارييت وأنها قبلته . وتبتهج إما لتأمين مستقبل هارييت الفقيرة .

توم جونس Tom Jones

كان أوولو يرذى يعيش فى عزلة بالريف مع شقيقته بردجيت . وذات يوم عاد من زيارة إلى لندن فوجد طفلا فوق سريره . وحامت شبهته حول جنى جونس التى كانت تمرض بردجيت أثناء مرضها ، فطردها من القرية . وكانت جنى جونز تعمل خادمة فى منزل مدرس يدعى پارتردج ، أرسل أوولو يرذى فى طلبه ونصحه بمغادرة القرية أيضاً . وتزوجت بردجيت من الكابتن بليفيل وأنجبت طفلا رأى أوولو يرذى أن تتم تربيته مع اللقيط الذى اتخذ له اسم توم جونس .

وكان مستر وسترن يعيش فى ضيعة مجاورة . وكانت له ابنة تدعى صوفيا أحبت توم وأحبها . ولكن مستر وسترن لم يكن ليسمح لابنته أن تتزوج رجلا بدون أسرة ولا ثروة .

وأصيب أوولو يرذى بمرض خطير وظن الطبيب أنه سيفارق الحياة فأرسل فى طلب أقاربه . وأعلن أوولو يرذى وصيته بشأن ثروته التى منح جانباً كبيراً منها لتوم . وكان توم هو الوحيد الذى قنع بحصته فى الوصية . وأخيرا زال الخطر عن أوولو يرذى ، ففرح توم كثيرا ودبر بليفيل مكيدة لتوم جعلت أوولو يرذى يطرده من منزله . ويمضى توم هائما على وجهه حتى يصل إلى لندن . وتهرب صوفيا أيضاً من منزل أبيها لأنه أراد أن يجبرها على الزواج من بليفيل .

وفى النهاية تعلن حقيقة نسب توم جونس : إذ لم يكن سوى ابن بردجيت شقيقة أوولو يرذى ، وليس ابن الخادمة . ويعدل مستر وسترن عن اعتراضه على زواج توم من ابنته صوفيا ، فيتزوجان ويعودان إلى القرية .

الاصطلاحات المسرحية الواردة بالكتاب

A

abstract	تجريدى
abstractions	أفكار تجريدية
accuracy	دقة
accurate	دقيق
act (n.)	فصل فى مسرحيه
act (v.)	يمثل
action	الفعل (فوق خشبه المسرح) الموضوع الممثل
actor	ممثل
adapt	يلائم – يكيف – يطابق – يوفق
adaptation	اقتباس
aesthetic	جمالى
aesthetics	علم الجمال
allegorical	مجازى – من باب الاستعارة
allegory	مجاز – قصة مجازية
analysis	تحليل
analytical	تحليلى
appeal	جاذبية
appeal to	يستهوى – يروق
architecture	فن المعمار
art	فن
artificial	مصطنع – كاذب – صناعى
artist	فنـان
artistic	فنى
artistic detachment	الحياد الفنى أو العزلة الفنية
artistic propriety	اللياقة الفنية
aside	حديث جانبى على المسرح يقوم به ممثلان أو أكثر همسا
atmosphere	جو
audience	جمهور المتفرجين

B

background	منظر خلفى – ظهارة – خلفية – أساس

ballad	قصة شعرية غنائية
ballet	الرقص المسرحى الموسيقى ـ باليه
burlesque	هزلية ماجنة ـ عرض موسيقى مرح ـ مهزلة صاخبة

C

caricature (n.)	صورة هزلية ـ صورة مضحكة ـ كاريكاتير
caricature (v.)	يصور صورة مضحكة ـ يمسخ صورة
catastrophe dénouement of drama	الحل الأخير لعقدة المسرحية
characterisation	تصوير الشخصيات
characters	شخصيات الرواية
chorus	فرقة الانشاد أو الرقص
climax	ذروة
clown	مهرج • مضحك • بهلول • بهلوان • بلياتشو
clowning	تهريج
coherence	تماسك • ترابط
coherent	متماسك • مترابط
coincidences	مصادفات
colloquial	عامى • دارج
comedy	ملهاة • مسرحية فكاهية • كوميديا
comedy of manners	الملهاة السلوكية • ملهاة السلوك والعادات
— domestic comedy	الملهاة العائلية
— high comedy	الملهاة الراقية
— light comedy	الملهاة الخفيفة
— low comedy	الملهاة الهابطة
— poetical comedy	الملهاة الشعرية
— satirical comedy	الملهاة التهكمية ـ الهجائية
— sense of comedy	حاسة الفكاهة
— sentimental comedy	الملهاة العاطفية
comic	مضحك
comic character	شخصية مضحكة
comic dramatist	كاتب مسرحى فكاهى
comic imagery	صور مضحكة
comic imagination	خيال مضحك
comic irony	تهكم مضحك ـ سخرية مضحكة
comic microcosm	عالم فكاهى صغير

comic mode	نمط مضحك ـ طريقة مضحكة
comic narrative	قصص مضحك
comic relief	التفريج المضحك
comic rhythm	ايقاع مضحك
comic situation	موقف مضحك ـ موقف فكاهى
comic spirit	الروح المضحك
comic style	أسلوب فكاهى
comic writer	كاتب فكاهى
common sense	ادراك ـ الذوق العام
construction	بناء
create	يخلق
creative art	فن ابداعى ـ فن خلاق
crisis of the story	أزمة القصة
crisis of the plot	أزمة العقدة
criteria	مقاييس
criterion	مقياس
critic	ناقد
criticism	نقد
criticize	ينقد
cynic — cynical	تهكمى • ساخر • لايؤمن بصلاحية البشر(كلبى)
cynicism	تهكم • استهزاء ـ (مذهب الكلبية لمنشئه الفيلسوف اليونانى آنشتين (الأثينى)

D

dance	يرقص
dancing	الرقص
dénouement	الحل الأخير لعقدة الرواية
depict	يصور
describe	يصف
description	وصف
descriptive	وصفى (عزلة ـ انعزال)
detachment	حياد
detective fiction	قصصى بوليسى
detective story	قصة بوليسية
design	تصميم ـ خطة المسرحية
dialogue	حوار • ديالوج

diction	أسلوب
didactic	تعليمي ـ تهذيبي ـ ارشادي
domestic comedy	الملهاة العائلية ـ الملهاة الأهلية
drama	مسرحية ـ تمثيلية ـ درامة
dramatic	مسرحي ٠ تمثيلي ـ مؤثر
dramatic appeal	الجاذبية المسرحية
dramatic art	الفن المسرحي
dramatic effect	تأثير مسرحي
dramatic irony	تهكم مسرحي ـ هجاء مسرحي
dramatic limitation	قصور مسرحي
dramatic propriety	اللياقة المسرحية
dramatic technique	الفن المسرحي
dramatisation	مسرحة ـ تحويل الى مسرحية
dramatise	يمسرح ٠ يحول الى مسرحية
dramatis personae	الشخصيات المسرحية
dramatist	كاتب مسرحي
dramaturgy	فن الاخراج أو التأليف المسرحي
drame	المسرحية الجدية المؤثرة ـ الدرام (وهي غير المأساة)
draw	يرسم
drawing	رسم
dualistic title	عنوان ثنائي
dull	ممل
duologue	حوار ثنائي

E

effects	مؤثرات ٠ تأثيرات
emotion	عاطفة ٠ انفعال
emotionalism	عاطفية ـ انفعالية (المذهب العاطفي)
epic (n.)	ملحمة
epic (adj)	ملحمي
epilogue	خطبة ختامية يلقيها ممثل في نهاية المسرحية ـ أنشودة الختام
ep'sodes	أحداث ـ وقائع هامة ـ قصص استطرادية
essay	مقالة ـ بحث
express	تعبير

expression	تعبير

F

fable	قصة خرافية ـ خرافة
fancy	خيال
fantastic	خيالى ـ أسطورى
fantasy	مسرحية خيالية
farce	مهزلة • مسرحية هزلية لاترمى لغير اضحاك الجمهور • ملهاة التهريج
farcical	هزلى
fiction	قصصى
— work of fiction	عمل قصصى
flat	سطحى • ضحل • غير عميق
flat character	شخصية سطحية • ضحلة • غير عميقة
flatness	سطحية
folk tales	قصص أو أساطير شعبية
form	صورة • شكل (فورمة ـ قوام)
— literary forms	صور أدبية
formless	عديم الشكل • غير منتظم
funny	مضحك

G

gallery	أعلى المسرح ـ البلكون
generalisation	تعميم
generalise	يعمم
gesture	حركة ـ اشارة ـ ايماءة
grouping of characters	توزيع الشخصيات فى مجموعات ـ تجميع الشخصيات

H

happy ending	النهاية السعيدة (للمسرحية أو الرواية)
harmony	توافق ـ انسجام
hero	بطل

heroic	بطولى – خاص بالبطل
heroic tragedy	مأساة البطولة
heroine	بطلة
high comedy	ملهاة راقية
history (or history play)	مسرحية تاريخية
human	بشرى
human types	أنماط بشرية – نماذج – تيپات
humour	فكاهة
— sense of humour	روح الفكاهة

I

idea	فكرة
imagery	صور
imaginary	خيالى
imagination	خيال – تفكير – تصور
impressionism	المذهب التأثرى أو الانطباعى
impressionistic	تأثرى – انطباعى
inartistic	غير فنى – بلا ذوق – ينافى الذوق الفنى
incidents	الأحداث التى يتألف منها موضوع المسرحية أو الرواية
individuality of characters	ذاتية الشخصيات
intellectual	فكرى – ذهنى – عقلى
«internal» comedy	ملهاة « باطنية »
irony	تهكم

L

legend	أسطورة – خرافة – قصة مروية أو منقولة عن القدماء
light comedy	ملهاة خفيفة
limitations	ألوان من القصور – نواحى النقص
lively	بهيج – مرح – طروب
literary	أدبى
literary criticism	نقد أدبى
literary conventions	تقاليد أدبية
literary modes	أنماط أدبية

literature	أدب لغة ــ مؤلفات ــ ما كتب من جميع أعمال الفكر
low comedy	ملهاة هابطة
ludicrous	مضحك ــ فكاهي ــ هزلي
lyric (n.)	قصيدة غنائية
lyric (adj)	غنائي
lyrical poem	قصيدة غنائية
lyrical poetry	شعر غنائي
lyrical theatre	المسرح الغنائي

M

masterpiece	تحفة فنية ــ آية ــ رائعة
materialism	مادية
materialistic	مادي
mature	ناضج
melodrama	ميلودراما ــ مسرحية مفجعة ذات تأثير مفتعل
melodramatic	ميلودرامي
metre	وزن (الشعر)
milieu	« وسط »
miracle play	خارقة ــ مسرحية الخوارق
mirth	فرح ــ سرور
mise en scène	رسم حركة الممثلين على المنصة
mode	نهج ــ أسلوب
— comic mode	نهج فكاهي
moral (n.)	مغزى
moral (adj)	أدبي ــ أخلاقي
moralise	يعظ
moralising	وعظ
morality play	مسرحية أخلاقية
motion picture	صورة متحركة
mouthpieces	شخصيات تنطق بلسان مؤلفها
movement	حركة
myth	أسطورة
mythology	علم الأساطير

N

narrate	يقص ـ يروى ـ يحكى ـ يسرد
narration	سرد ـ قص
narrative (n.)	رواية
narrative (adj)	
narrative style	أسلوب روائى ـ (قصصى)
normal	طبيعى ـ عادى ـ سوى
novel	رواية ـ قصة طويلة
novelist	روائى ـ كاتب روائى

O

objective	موضوعى
observation	ملاحظة
observe	يلاحظ
obsession	حصر ـ تسلط الأفكار ـ اقلاق ـ وسواس
original	أصل
originality	أصالة

P

parable	المثل يرمز به الى حادث تشابهه
pathetic	مؤثر ـ محزن ـ محرك للعواطف ـ شجى
pattern	نموذج
play	تمثيلية
player	ممثل
playwright	كاتب مسرحى ـ مؤلف مسرحى
plot	عقدة
— sub-plot	عقدة ثانوية
«poetic justice»	العدالة الشاعرية (أى ختام الرواية بموت الشرير وانتصار الشخصية الخيرة)
poetical	شاعرى ـ خيالى
poetry	شعر
problem play	مسرحية المشكلة
producer	(فى المسرح) مخرج (فى السينما) منتج

properties — أمتعة التمثيل المسرحى ـ الأدوات المسرحية الخفيفة (غير المناظر)
property room — مخزن الأثاث والأدوات المسرحية
proportion — تناسب
— sense of proportion — حاسة التناسب
propriety — لياقة
prose — نثر
prose fiction — قصصى نثرى
protagonist — الممثل الأول ـ بطل الرواية
psychological — نفسى
psychology — علم النفس
pun — تورية ـ جناس ـ كلام بمعنيين ـ كناية

R

rationalism — المذهب العقلى
reader — قارىء
realism — واقعية
realistic — واقعى
remote from life — بعيد عن الحياة
Restoration — فترة عودة الملكية بانجلترا
Restoration Comedy — الملهاة فى عصر عودة الملكية بانجلترا
Restoration Plays — تمثيليات فترة عودة الملكية بانجلترا
ridiculous — مضحك ـ موجب للسخرية
rhythm — ايقاع
rôle — دور فى مسرحية
roman à thèse — مسرحية الرسالة
romantic — خيالى ـ انطلاقى ـ ابداعى ـ رومنسى
romanticism — انطلاقية ـ ابداعية ـ رومنسية

S

satire — تهكم ـ هجاء ـ هجو ـ قدح
satiric — satirical (adj) — تهكمى ـ هجائى
satirist — كاتب تهكمى ـ هجاء
scene — منظر ـ مشهد
sculptor — نحات

sculpture	نحت
sensational	مثير للعواطف
sensationalism	اثارة العواطف
sense	حاسة ــ احساس
sense of comedy	حاسة الفكاهة
sense of form	حاسة الصورة أو القوام
sense of humour	حاسة الفكاهة
sense of proportion	حاسة التناسب
sense of theatre	الحاسة المسرحية ــ احساس بالمسرح
sentiment	عاطفة
sentimental	عاطفى ــ رقيق العاطفة
sentimental comedy	ملهاة عاطفية
sentimental drama	مسرحية عاطفية
sentimentalism	المذهب العطفى
sentimentality	العاطفية
sequence of events	تسلسل الأحداث
setting = scenery of a play	مناظر المسرحية ــ الاطار الذى تظهر فيه المسرحية
significance	مغزى ــ معنى ــ فحوى ــ أهمية
situation	موقف مسرحى
soliloquy	نجوى ــ مناجاة الانسان لنفسه ــ حديث بين الانسان ونفسه يصور حالته الداخلية
song	أغنية
spectator	متفرج
stage (n.)	خشبة المسرح ــ منصة
stagecraft	فن كتابة المسرحية ــ أو فن الكتابة المسرحية
stage directions	التوجيهات المسرحية
stage - management	ادارة المسرح
stage - manager	مدير المسرح (المخرج أو المدير الفنى)
stage personality	شخصية الممثل على المسرح
standard	معيار ــ مقياس
story	قصة
story - teller	قصاص
— short story	قصة قصيرة
structure	بناء ــ تركيب ــ نسيج
style	أسلوب
style is art	الأسلوب هو الفن
subjective	ذاتى ــ شخصى

subject-matter	المادة الموضوعية (وهى أشمل من الموضوع)
sub-plot	عقدة ثانوية ــ موضوع ثانوى
surroundings	وسط ــ محيط
symbol	يرمز
symbolic	رمزى
symbolise	يرمز الى ــ يتكلم بالرمز ــ يكنى
symbolism	رمزية ــ المذهب الرمزى

T

tableau	لوحة
tale	قصة ــ حكاية ــ رواية
technique	فن ــ فن الصياغة ــ الصياغة
tense	متوتر
tension	توتر (والمسرحية الضعيفة هى التى يضعف فيها التوتر)
theatre	مسرح
theatrical	مسرحى ــ تمثيلى (وبمعنى مفتعل أحيانا)
theatrical effect	تأثير مسرحى
theatrical situations	مواقف مسرحية
theatrical types	أنماط مسرحية
theme	موضوع ــ مشروع
title	عنوان
tone	نغمة الصوت ولهجته وجرسه
tragedy	مأساة ــ مسرحية مفجعة ــ رواية مفجعة ــ رواية محزنة
tragic	مفجع ــ محزن
tragic atmosphere	جو مفجع
tragic character	شخصية مفجعة
tragic drama	مسرحية مفجعة
tragic effect	تأثير مفجع
tragic figure	الشخص المفجع
tragic hero	البطل المفجع
tragic novel	رواية مفجعة
tragic style	أسلوب مفجع
tragi - comedy	الملهاة المفجعة
type	نمط ــ نموذج ــ طراز

U

udramatic	غير مسرحي ـ غير مؤثر ـ غير درامي
uniform	موحد
unrealistic	غير واقعي
usual	مألوف

V

verse	نظم
	بيت من الشعر
virtuoso	فنان ماهر
vitality	حيوية

X

wit	حضور البديهة ـ بديهة حاضرة ـ نكتة ـ فطنة
	صاحب نكتة
witticism	القدرة على ارسال الملح ـ القدرة على التندر
witty	حاضر البديهة ـ سريع الخاطر ـ مليح النكتة
work of art	عمل فني
work of fiction	عمل روائي أو قصصي


دار الطباعة الحديثة